CARSON McCULLERS

Josyane Savigneau

CIRCE

Josyane Savigneau

Josyane Savigneau nació en 1951. Desde 1977 trabaja en el prestigioso periódico francés Le Monde *en el que actualmente dirige la sección de cultura. Es autora de una biografía de la escritora Marguerite Yourcenar titulada* La invención de una vida.

Carson McCullers

Lula Carson Smith nació en 1917, en un pequeño pueblo del sur de los Estados Unidos. De niña, y gracias a su habilidad tocando el piano, parecía destinada a una brillante carrera como concertista. Sin embargo, unos años más tarde, Lula Smith adoptó el apellido de su marido –el primer hombre que la besó–, pasó a llamarse Carson McCullers, abandonó su vocación musical y deslumbró al mundo con la publicación de El corazón es un cazador solitario. *Sus obras posteriores,* Reflejos en un ojo dorado *y* La balada del café triste, *no hicieron sino confirmar el talento de su autora y convertirla en el centro de atención de un mundillo literario en el que no siempre fue comprendida.*

Ser mujer, autodidacta, inteligente, rebelde, llevar una vida considerada bohemia, tener amigos como Karen Blixen, William Faulkner, Tennessee Williams o John Huston y un marido –también escritor– depresivo y alcohólico, marcaron una existencia atrapada entre el éxito profesional y la inestabilidad personal. Su mala salud crónica, su alcoholismo y su fracaso matrimonial –que acabó con el suicidio de su marido en un hotel de París–, configuran la cruz en la vida de una de las escritoras más influyentes del siglo XX que, con una admiración no exenta de rigor, ha reconstruido espléndidamente Josyane Savigneau.

CIRCE

CARSON McCULLERS

Un corazón juvenil

Josyane Savigneau

CARSON McCULLERS

Un corazón juvenil

Traducción de Juan Abeleira

CIRCE

Primera edición: Marzo, 1997
Título original: «*Carson McCullers*»

© 1995, Éditions Stock
© de la traducción: Juan Abeleira, 1997
© de la presente edición: CIRCE Ediciones, S.A.
Diagonal, 459
08036 Barcelona

ISBN: 84-7765-131-0

Depósito legal: B. 12.464-1997
Fotocomposición gama, s.l.
Arístides Maillol, 3, 1.º 1.ª
08028 Barcelona
Impresión: Liberduplex, s.l.
C/ Constitución, 19
08014 Barcelona

Impreso en España

Derechos exclusivos de edición en español para España y para todos los países de habla castellana.

Diseño cubierta: Vilaseca/Altarriba Associats
Ilustración cubierta: Louise Dahl-Wolfe © 1989 Center for Creative Photography
Arizona Board of Regents.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada informáticamente o transmitida de forma alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo de la editora.

«Yo pensaba en lo muchísimo que le debo a Proust. No ya porque haya "influido en mi estilo" [...], sino por la dicha de saber que existe [...] un gran libro que jamás perderá su esplendor, que, por muy familiar que resulte, por mucho que se relea, jamás parecerá aburrido.»

Carson McCULLERS, 1945.

A Bertrand Audusse, cuya preciosa amistad y cuyo celo profesional me permitieron tener la suficiente libertad anímica para escribir este libro.

INTRODUCCIÓN

Carson McCullers habría cumplido setenta y ocho años el 19 de febrero de 1995, por lo que bien podría haber sido nuestra contemporánea. Pero murió prematuramente, en 1967, a los cincuenta años. Tan sólo llegó a publicar ocho libros, sin contar el volumen póstumo que recogía relatos, ensayos y poemas. Un *corpus* aparentemente escaso para asentar una sólida reputación internacional. McCullers, sin embargo, consiguió darse a conocer y, aunque no es muy célebre entre el gran público, raros son los auténticos lectores que ignoran el nombre y la obra de esta novelista del sur de los Estados Unidos. ¿Es eso lo que irrita y empuja a algunos de los que la conocieron y la sobrevivieron a intentar empequeñecer y deslucir su trabajo, su importancia e incluso su vida?

John Brown, uno de sus primeros promotores en la editorial Houghton Mifflin, de Boston, a principios de los años cuarenta, que la conoció y la apoyó constantemente durante sus estancias en Francia (Brown trabajaba entonces en los servicios culturales de la Embajada de los Estados Unidos en París), parece no comprender el que alguien desee escribir un libro sobre su vieja amiga, «pues aunque, ciertamente, escribió algunos textos hermosos, en conjunto, como escritora, no vale gran cosa». «McCullers resulta conmovedora, sí, pero es una escritora menor. La enfermedad la consumió demasiado pronto», asevera el dramaturgo estadounidense Arthur Miller.

André Bay, que fue su editor en Francia, en la editorial Stock (y que, por consejo de John Brown, comenzó a leerla en 1945), no comparte ese escepticismo despreciativo, al contrario: «Evidentemente, si se toma como baremo toda la historia de la literatura estadounidense, sus obras más relevantes, se puede afirmar que las cuatro novelas y los relatos de Carson McCullers "no valen gran cosa". Pero en la literatura también se dan algunos "accidentes grandiosos". Y son realmente esenciales, porque también ellos dan sentido a la literatura. Carson McCullers es uno de los más hermosos "accidentes" que han acaecido. Nadie ha expresado como ella la gran soledad del pueblo norteamericano y el sufrimiento que ésta conlleva, sobre todo en ese Sur donde todo es soñado, don-

de todo forma parte de una irrealidad "bañada en ron". Para mí, Carson McCullers, hija del Sur fascinada por la nieve, supo responder a la pregunta "Cuando la nieve se ha fundido, ¿dónde está lo blanco?". Lo blanco está en su obra.»

La afirmación de que Carson McCullers acabó siendo un talento prometedor pero fallido, irrealizado, fue violentamente combatida por otro escritor del Sur, Tennessee Williams, uno de sus amigos más próximos desde finales de los años cuarenta. En el prólogo que escribió, en 1974, para la gran biografía estadounidense de la autora, escrita por Virginia Spencer Carr, Williams rechaza el que los críticos hayan «encerrado en la enfermedad» a su amiga. Sin duda el famoso dramaturgo no pretendía negar el sufrimiento y las dolencias con las que Carson McCullers tuvo que vivir durante veinte años, sino afirmar que la existencia de un escritor no puede evaluarse en términos de «incapacidad», ni por el número de obras escritas. «Cuando los desastres físicos reducen demasiado pronto, la capacidad de un artista, sus admiradores no deben realizar –pues no tienen necesidad alguna de hacerlo– ni un alegato ni una apología de él. Pues, a fin de cuentas, no es la cantidad lo que determina el valor de un artista, sino la calidad de su espíritu, las ocasiones en las que él, o ella, ha sido visitado por la gracia del ángel, y el número de tales ocasiones no es comparable al grado de su importancia.»

Como ya he dicho, años después de su muerte, como prueba de su reputación, Carson McCullers fue objeto de una obra monumental* por parte de la biógrafa más meticulosa que se pueda imaginar. Virginia Spencer Carr, una universitaria del sur de los Estados Unidos, que publicó en 1975 *The Lonely Hunter-A biography of Carson McCullers*, realizó, desde principios de los años setenta, una investigación extremadamente metódica, «reconociendo el terreno» milímetro a milímetro, intentando no obviar ninguno de los instantes de la vida de la escritora, desde su nacimiento hasta su último día.

Es cierto que los herederos negaron a la biógrafa toda ayuda, y le prohibieron citar los documentos –textos inéditos, cartas– conservados en los archivos Harry Ransom Humanities Research Center (HRHRC) de la Universidad de Austin (Texas). La hermana de Carson McCullers, Margarita Smith, su abogado, Floria Lasky –ahora su albacea literario–, y su agente, Robert Lantz, buscaban por entonces a un biógrafo que gozara de su plena confianza.

Es cierto, también, que la doctora Mary Mercer, médica y amiga de Carson McCullers durante los diez últimos años de su vida –es decir, un personaje clave de ese período–, se negó igualmente a hablar con Virginia Spencer Carr. Pero ésta, en contrapartida, visitó a todos los demás testigos de la vida de la autora, incluso a los más efímeros o insignificantes. Cuando no podía desplazarse para entrevistarles, enviaba a alguien

* Aunque ya en vida, y con su permiso, se publicó un primer ensayo biográfico, más breve: *The Ballad of Carson McCullers*, de Oliver Evans.

en su lugar. Asimismo, buceó en los recuerdos de aquellas personas que tan sólo habían «coincidido» alguna vez con la novelista estadounidense, como Simone de Beauvoir, que recordaba vagamente una velada con ella en París. Desde entonces, la mayoría de aquellas y de aquellos que le proporcionaron alguna información ha muerto. De ahí que cualquier trabajo posterior sobre Carson McCullers forzosamente deba partir de ese documento asombroso, preciso, que contiene tal cantidad de datos, imposibles de recolectar ahora. Nada puede escribirse sin hacer referencia a esos testimonios únicos. Así pues, antes de nada, quiero dejar constancia de mi gratitud hacia la labor de Virginia Spencer Carr.

Sin embargo, también debo decir que, con esa aparente neutralidad que profesan algunos biógrafos, especialmente los estadounidenses (reacios siempre a los comentarios y a las perspectivas, a las hipótesis sobre algunos puntos que permanecen oscuros, inexplicados, pero muy dados, por el contrario, a un montón de datos, de precisiones, de testimonios, citados de manera pareja, como si tuvieran la misma importancia), el trabajo de Virginia Spencer Carr conforma una imagen más bien negativa de Carson McCullers. La biografía *The Lonely Hunter* pretende ser completa, y sin duda es, en la medida de lo posible, exhaustiva. Pero es un retrato frío, hecho por una mujer que al parecer se negaba a considerar que un escritor no vive igual que quien no escribe, sino que jerarquiza su existencia según otros criterios, que experimenta sensaciones distintas y piensa de un modo diferente a los demás. Un escritor no es alguien que, por un lado, ama, odia, se regocija, se indigna o sufre y, por otro, «en sus ratos libres», escribe. No sólo la vida se refleja en parte en la ficción –lo que exime de toda inanidad a la labor biográfica–, sino que la necesidad de escribir está intrínsecamente ligada a los momentos vividos, e incluso los modela: si no con este baremo, sí al menos desde esta perspectiva, es como deben ser analizados. Virginia Spencer Carr no demuestra la menor simpatía –mucho menos ternura o compasión– por una novelista que, a todas luces, choca con su puritanismo y su moralidad. Demasiado libre en sus pasiones y sus palabras. Demasiado independiente. Demasiado capaz de sobrevivir a todo como para seguir escribiendo.

Varios años después de la publicación de esta *summa*, un francés, Jacques Tournier, escritor y traductor, gran admirador de Carson McCullers, publicó en 1979 un nuevo ensayo biográfico, *Retour à Nayack** (éditions du Seuil); un texto íntimo, entusiasta, apasionado, producto de un viaje tras las huellas de la novelista, desde Columbus a Nyack, pasando por París. El libro fue reimpreso en 1990, algo retocado y con un nuevo título: *À la recherche de Carson McCullers* (éditions Complexe), título, por cierto, bastante desconcertante para esa supuesta búsqueda emotiva y sentimental de Reeves McCullers, el marido de Carson, que imaginó ser el escritor que su mujer, y sólo ella, había sido.

* Transcripción gráfica de la pronunciación de Nyack.

Para Jacques Tournier, efectivamente (y aunque él se defienda al respecto, y su pasión por Carson McCullers sea sin duda alguna sincera), todo debe ser «leído» en función de Reeves. Al igual que su libro, la película que realizó sobre la novelista en 1995 para la televisión francesa (France 3) lo demuestra. La vida de Carson McCullers tras la muerte de su marido (es decir, sus últimos catorce años) no habría sido, según él, sino una intensa desesperación motivada por su ausencia, un largo lamento, noches y noches imaginando que el espectro de Reeves vagaba por la casa de Nyack... Es cierto que los telespectadores prefieren las «hermosas historias sentimentales». El hecho de que éstas aludan a actores, cantantes, modelos de alta costura o escritores importa más bien poco. Y el que los escritores hayan, ante todo, escrito –y vivido para escribir– suele parecerles secundario...

Pero ¿acaso el relato biográfico está igualmente condenado a esa deriva? ¿Forzosamente ha de constituir la negación de «todo lo escrito» –o sea, de la verdad– en hipotético beneficio de una búsqueda de la única verdad? Quiero creer que no.

Afortunadamente, aparte de tales escépticos, Carson McCullers tuvo verdaderos amigos, que la sobrevivieron. Floria Lasky, la doctora Mary Mercer, Marielle Bancou, otra amiga íntima de los años cincuenta y sesenta, que por entonces era una joven diseñadora, el fotógrafo Henri Cartier-Bresson, testigo de los años cuarenta (sus fotografías de 1946 demuestran la admiración y la tierna estima que sentía por ella), todos hablan de Carson McCullers como de una gran escritora. De una novelista vinculada enteramente a su trabajo («Mi oficio es escribir –afirmaba en la época en que luchaba por continuar su obra y en la que se iba agravando su sufrimiento físico–. Debo seguir haciéndolo como lo llevo haciendo desde hace tanto tiempo.»), consagrada a sus libros, que son la prueba de un talento, de una lucidez y de una madurez extraordinarias, patentes desde que a los veinte años comenzara a escribir su primera novela, *El corazón es un cazador solitario* (*The Heart is a Lonely Hunter*). En Francia, dicho talento quedó parcialmente ocultado, durante mucho tiempo, por la pésima calidad de las traducciones. Pero, a lo largo de los últimos años, la mayoría de sus textos ha vuelto a ser traducida con mayor fortuna.

Más allá de la imagen que arrastra, la de una mujer destruida por la muerte del ser a quien amó –y amó mucho, eso es cierto, a su marido–, Carson McCullers se nos muestra, en su vida y a través de las opiniones de sus amigos, como la adolescente conmovedora –e irritante también, generosa y egoísta a la vez, débil y, sin embargo, poseedora de una fortaleza poco común– que protagoniza dos de sus novelas, *El corazón es un cazador solitario* (Mick) y *Frankie y la boda* (Frankie). En su caso, la adolescencia, a despecho de todas las experiencias de la vida –los amores, las desapariciones, los sufrimientos de un cuerpo quebrantado por la enfermedad–, parece haber permanecido intacta, indestructible. Y haber salvaguardado en su interior «un corazón juvenil», con sus arrebatos

y sus angustias. El de los adolescentes es un comportamiento que la sociedad tolera mal. De ahí, sin duda, la agresividad afirmada o larvada, incluso inconsciente –como en el caso de su biógrafa estadounidense–, que aflora cuando se aborda la vida y la obra de Carson McCullers. Máxime aún teniendo en cuenta que se trata de una escritora notable, que en pocos años acumuló las experiencias de una vida prolongada: escribir libros, casarse dos veces con el mismo hombre, conocer éxitos y fracasos no menos vertiginosos, triunfar en Broadway como autora dramática, ver la adaptación de una de sus novelas realizada por John Huston, con un elenco en el que participaban Marlon Brando y Elizabeth Taylor. La inconcebible obstinación que McCullers, haciendo frente a los pesares del cuerpo y del corazón, puso en «resistir», en seguir viviendo, no puede sino suscitar la irritación y la desaprobación de ciertas personas.

Para colmo, ese espíritu adolescente que anima el corazón de su obra –y que la identifica– le permite no «envejecer» y atraer, generación tras generación, a muchos lectores jóvenes, conmovidos por Mick y Frankie, esas muchachas tempranamente en sazón que se niegan a entrar en un mundo que no les conviene, que rechazan las falacias y los compromisos de la vida adulta.

Paul Bowles, otro escritor estadounidense que vivió durante los años cuarenta en Brooklyn, en la misma casa que Carson McCullers, ha descrito perfectamente a «la niña-mujer que fue durante toda su vida», insistiendo en ese «espíritu de infancia», que en modo alguno es un «espíritu infantil», para evocar a esa «escritora nata» de la que hablaba la muy británica Edith Sitwell tras leer las novelas de Carson McCullers. «A esa naturaleza extranatural –decía Paul Bowles a Virginia Spencer Carr, que le fue a ver en 1970 a Tánger, donde el escritor reside– se unía una total entrega a la escritura, a la que se acomodaban todas las demás facetas de su existencia. Curiosamente, esa seriedad, que nada podía doblegar, no la hacía parecer una persona adulta, sino más bien una niña prodigio, un tanto anormal, que no quiere salir a jugar porque prefiere quedarse en casa escribiendo en su cuaderno.»

Es en el ámbito de esta singular contradicción donde, casi treinta años después de su muerte, debemos intentar reconocer, en la medida de lo posible, la figura de Carson McCullers, aquella extraña mujer-niña, escritora madura desde su juventud pero mujer sin desarrollar, seductora hasta el final, incluso cuando estaba paralítica y casi muda, asediada por la enfermedad y refugiada en la densa bruma del alcohol. Debemos descubrirla en sus libros, en su obstinación por seguir escribiendo hasta el último día, y lo consiguió, pues en el momento de su muerte estaba trabajando en un texto autobiográfico. Debemos intentar huir de la trampa en la que a veces cayeron algunos que quisieron encontrarla y acabaron ocultándola, casi hasta hacerla desaparecer, como si Carson McCullers y su doble –la escritora realizada y la «eterna mujer-niña»– constituyesen una inquietante quimera, ajena al mundo «tal y como debe ser». Una personalidad por siempre «incorrecta» y definitivamente inadmisible.

Mary

Aquel mediodía de 1958, la doctora Mary Mercer aguardaba a una nueva paciente, la señora Carson McCullers, que le enviaba su colega el doctor Hammerschlag. Éste, amigo de Carson McCullers, consideraba que a partir de entonces la escritora debía someterse a una psicoterapia regular, y que precisaba, por tanto, la asistencia de un médico que viviese en la misma ciudad que ella, Nyack, puesto que su grave enfermedad la incapacitaba para realizar largos desplazamientos. El doctor había pensado en Mary Mercer, aunque en realidad ésta estaba especializada en el tratamiento de niños. Pero, durante los años cincuenta, en los Estados Unidos la paidopsiquiatría era una práctica terapéutica que a menudo se aplicaba a los adultos.

Mary Mercer había aceptado realizar aquella primera entrevista. La doctora no era especialmente aficionada a la literatura. Tampoco le llamaba la atención la pretendida complejidad psíquica de los escritores, ni sentía curiosidad por conocer a la persona célebre en cuestión. De hecho, Mary Mercer no había leído ningún libro de Carson McCullers. Recordaba, eso sí, haber visto en Nueva York, ocho años atrás, una obra suya que había tenido mucho éxito en Broadway: *Frankie y la boda (The Member of the Wedding)*, la historia de una adolescente del Sur que quería «formar parte» del matrimonio de su hermano, constituir una especie de trío con él y su nueva esposa, y luego marcharse con ellos al Norte... Una hermosa obra, admirablemente interpretada. Y un tema no exento de interés. Pero eso no la había impulsado a comprar las novelas de Carson McCullers. Ni siquiera la que había dado origen a aquella obra. Mary Mercer no leía esa clase de libros, pues no entraban en el ámbito de sus principales preocupaciones.

¿Se habría enterado la doctora de que Carson McCullers vivía en Nyack cuando, en 1953, se instaló en aquella pequeña ciudad del Estado de Nueva York? Tal vez, pero, en cualquier caso, al parecer no le había dado la menor importancia. Ernst Hammerschlag había sido bastante parco a la hora de hablarle de su paciente. Mary Mercer, por su parte, le había precisado que no conocía su obra. Hammerschlag no le había dado importancia a ese detalle, y le había anunciado que Carson McCullers iba, o al menos eso esperaba él, a pedirle una cita. La llamada se demoró. Luego, un día, poco tiempo después, una mujer con marcado acento del Sur, muy tímida, había telefoneado de parte del doctor Hammerschlag pidiendo ver a la doctora Mercer. Era la señora McCullers. Mary Mercer la estaba esperando.

La persona que en aquel momento subía por la alameda –una figura espigada y muy delgada, de pelo corto, que de lejos le había parecido la de un hombre– caminaba apoyándose en un bastón. ¿Sería la señora McCullers? Nadie le había hablado de su incapacidad. Si aquella mujer era la señora McCullers, quien, según le habían dicho, tenía poco más de cuarenta años, ¿por qué necesitaba un bastón para caminar? ¿Habría sufrido un accidente? Fuera por la razón que fuera, alguien debería habérselo advertido...

Mientras se dirigía penosamente a la consulta de la doctora Mercer, Carson McCullers se temía lo peor. A pesar de su reticencia ante la idea de someterse a una psicoterapia, al final se había dejado convencer por sus amigos, sobre todo por Hammerschlag, porque era médico, y por Tennessee Williams, porque él mismo se estaba psicoanalizando, y ella valoraba siempre su opinión. Desde hacía varias semanas, se sentía sumamente mal. No podía seguir en ese estado. Era consciente de que su vida corría serio peligro, aunque su ama de llaves, Ida, intentaba convencerla de lo contrario. Ida desconfiaba de «los médicos del espíritu» y le repetía todos los días: «*Sister*, no vaya. Usted no está loca, y esa gente le hará daño.»

Ella, sin embargo, sentía que no iba a poder superar el invierno, hacer frente a la soledad, soportar la imposibilidad de escribir. Su novela en ciernes, *El reloj sin manecillas (Clock Without Hands)*, estaba en un callejón sin salida. Era como si el espíritu de aquel texto la hubiese abandonado. Ella le daba vueltas y vueltas, pero no se le ocurría nada. Ni una sola frase, ni una sola idea sobre el desarrollo de la intriga. Ni una sola de aquellas «iluminaciones» que antaño solían sorprenderla. Como cuando se le apareció el personaje principal de *El corazón es un cazador solitario.*

O cuando comprendió que Frankie buscaba desesperadamente formar parte del matrimonio de su hermano, ser *The Member of the Wedding*. Pero ahora nada. Tenía la impresión de que la escritora que había en ella había muerto. Lo cual significaba que también ella, Carson, estaba a punto de morir. Ahora no era más que una mujer joven aún pero muy enferma. Tenía paralizado el lado izquierdo del cuerpo. Era incapaz de vivir sola, pues constantemente necesitaba a alguien a su lado que la ayudase a realizar las actividades más sencillas de la vida cotidiana. Incapaz de viajar sola. Incapaz, incluso, de salir sola a dar un paseo. Reeves, el deplorable y maravilloso Reeves, ya no estaba ahí para alzarla en volandas al subir a un tren o a un barco. Ni tampoco Marguerite, su madre, para recogerla al bajar de un avión. Todo era insoportable.

Consultar a un psicoterapeuta no cambiaría las cosas. Pero había que intentar algo. Así que, finalmente, se había decidido a llamar, tal y como le había aconsejado Hammerschlag, a aquella doctora Mercer. Pero ahora ya no estaba tan segura de haber hecho bien. Jamás había podido olvidar a aquel psiquiatra de la clínica Payne Whitney que, diez años atrás, le había explicado que la escritura era, en sí misma, una neurosis de la que era preciso librarse. Aquel hombre había estado a punto de matarla. La tal Mary Mercer sin duda opinaría lo mismo. Desde hacía varios días, Carson se preguntaba qué aspecto tendría. Había interrogado a sus amigos. Ninguno la conocía. Seguramente sería fea, seca, razonadora, normativa, inculta, aburrida. En fin, ya no había remedio, la cita estaba concertada. Iría, al menos una vez, a ver a la dichosa doctora Mercer, para demostrar a Hammerschlag y a Tennessee que su fobia a los médicos y a sus tratamientos no era resultado de una mala voluntad incurable.

Cuando Carson McCullers abrió la puerta y entró en el despacho de la doctora Mercer, se quedó estupefacta. La mujer que estaba frente a ella era realmente magnífica: un poco mayor que ella, tal vez, aunque era difícil adivinar su edad exacta –entre cuarenta y cuarenta y cinco años (tenía cuarenta y siete)–, alta, delgada, ojos azules, pelo moreno enmarcándole la cara, rasgos regulares, y un aire de dulzura y de firmeza a la vez. «Tiene el pelo negro, unos ojos gris-azulados y una piel soberbia», escribirá años después. «Lo que más llama la atención es su rostro, que refleja la belleza interior y la nobleza de su espíritu.»

«Sí, pareció sorprenderse mucho al verme», recuerda Mary Mercer. «Casi inmediatamente, me dijo: "Doctora Mercer, he per-

dido mi alma." Yo le respondí: "No creo que haya perdido su alma, señora McCullers, pero puede que se le haya extraviado." Y así comenzó todo.»

Todos cuantos habían visto a Carson McCullers durante los meses anteriores a aquella entrevista, incluidos los médicos, estaban convencidos de que no viviría mucho más tiempo. Un año. Tal vez dos.

Pero pudo vivir diez años más. Y viajar.

Y, lo más importante de todo, escribir.

1

Columbus, Georgia–1917

William Faulkner aún no había cumplido veinte años. El más grande de los escritores del Sur, uno de los mayores escritores del siglo XX (nacido el 25 de septiembre de 1897 en New Albany, Misisipí), era tan sólo Billy Falkner, un joven de una buena familia sudista marcada por la derrota en la Guerra de Secesión. Había escrito algunos poemas, y durante aquel año de 1917 vería sus primeras obras publicadas. No textos, sino dibujos, en la revista de la Universidad de Misisipí. En otro estado del Sur, Georgia, a orillas del río Chattahoochee, en un lugar llamado Columbus, el 19 de febrero de ese mismo año nacía una singular compatriota suya que un día sería comparada con él, casi siempre con el mismo tono de reprobación: Carson McCullers.

En Europa se estaba librando la «Gran Guerra», una «carnicería» de la que saldrían, indignados y furiosos, varios jóvenes contemporáneos de Faulkner que con el tiempo también se convertirían en grandes escritores: André Breton, Louis Aragon y compañía. Su universo estaba muy alejado del de aquel Sur. Los caminos de aquellos jóvenes europeos y americanos no estaban destinados a confluir, salvo en la posteridad y en la memoria de sus lectores; algo que nada tiene que ver con los trayectos biográficos individuales.

Por aquel entonces, Columbus era una pequeña ciudad de Georgia de menos de treinta mil habitantes, muy característica del Sur profundo, que vive del algodón. Marguerite Waters (nacida en Dublin, Georgia), de antepasados irlandeses, se había ca-

sado, el 14 de febrero de 1916, con un relojero y joyero llamado Lamar Smith, oriundo de Alabama aunque instalado poco después en Columbus, descendiente de una familia de protestantes franceses, los Gachet. Un matrimonio sencillo entre una mujer de espíritu novelesco, amante de la música, y un hombre enteramente volcado en su trabajo. Como anda más bien escasa de dinero, la joven pareja vive en la casa de la madre de Marguerite, Lula Caroline Waters, situada en pleno centro de Columbus (entre la calle Trece y la Quinta Avenida), un barrio que, a finales de los años diez, comienza a degradarse, aunque aún entonces pasa por ser «respetable», pero dejará de serlo muy pronto, obligando a los habitantes blancos de clase media a mudarse a la periferia, a alejarse de la aglomeración. Años después, Carson McCullers describirá, en su primera novela, aquella ciudad situada «en el corazón del Sur profundo. Los veranos eran largos, y los meses de frío invernal, escasos. El cielo conservaba casi siempre un matiz azul, cristalino, y el sol ardía con un resplandor desenfrenado. Luego llegaban las lluvias suaves, gélidas de noviembre, seguidas a veces de alguna que otra helada y unos cortos meses de frío. Los inviernos eran variables, pero los veranos siempre abrasadores. La ciudad era bastante grande. La calle Mayor albergaba varias manzanas de tiendas de dos o tres pisos y oficinas comerciales. Pero los mayores edificios de la ciudad eran las fábricas, que daban trabajo a un alto porcentaje de la población. Aquellas enormes hilanderías prosperaban sin cesar, pero la mayoría de los obreros de la ciudad era muy pobre. En las calles, los rostros solían llevar la impronta desesperada del hambre y la soledad».*

El primer hijo de Lamar y Marguerite Smith nació, pues, el 19 de febrero de 1917. Fue niña, y le pusieron dos nombres: Lula, el nombre de pila de su abuela materna, y Carson, puesto que así se apellidaba esa misma abuela antes de casarse con Charles Waters. De esa práctica muy corriente en los Estados Unidos –la de poner como segundo nombre el apellido de una de las ramas de la familia (así, la hermana de Carson será bautizada como Margarita Gachet Smith)– procede la primera «leyenda» divulgada acerca de Carson McCullers, que intenta envolver su nacimiento en un halo de inútil romanticismo. Poco más de un mes antes de dar a luz, a

* *Véase* NOTAS, pág. 339 y ss. Ante la enorme dificultad que entraña el localizar todos y cada uno de los párrafos citados por la autora, me veo obligado a traducirlos del francés y no, como desearía, del idioma original. Aun así, y por lo que he podido comprobar en algún caso aislado, las traducciones hechas –o citadas– por la biógrafa son del todo fiables. *(N. del T.)*

finales de 1916, su madre había viajado a Atlanta para asistir a un concierto de Caruso. Deslumbrada por el mítico tenor, decidió que, si tenía un hijo varón, le llamaría Caruso, pero no es cierto que por esa razón se haya volcado, durante los primeros años de su vida, en su pequeño «Caruso Smith». De ahí la cantidad de exégesis y películas sobre la autora en las que se afirma que, decepcionada por no haber tenido un niño y satisfecho su deseo, Marguerite Smith habría desplazado e invertido gráficamente la letra «u» del nombre italiano previsto a la hora de bautizar a su hija Carson. Una simple lectura del árbol genealógico de la familia basta para desmentir tal ocurrencia. Y la cita de un texto autobiográfico escrito por Carson McCullers en el último decenio de su vida, que Carlos Lee Barney Dews incluye en su tesis sobre la novelista, confirma lo dicho:[1]

> –Lula Carson –le comenta la abuela Waters a su hija Marguerite– no es un nombre muy apropiado para un bebé. Detesto los nombres compuestos, aunque sean a la antigua usanza. Pero, en fin, los hay peores.
>
> –Lula Carson contiene el apellido de tu familia, es un bonito nombre.
>
> –Bueno, los hay peores... Acuérdate de cuando Lamar te llevó a Atlanta a escuchar a Caruso. Estabas loca por él, querías ponerle a tu primer hijo Enrico Caruso. ¡Menuda ocurrencia! Ponerle a una pobre criatura inocente semejante nombre meteco, ¡incluso aunque Dios le hubiese dotado de una voz de oro! Lamar estaba muy preocupado al respecto, y ofendido.
>
> –¿Ofendido?
>
> –¿Y de qué otro modo podía reaccionar? Si hubiese sido un varón, seguramente le habría gustado que llevase su nombre. Sí, estaba ofendido, aunque tú jamás te diste cuenta.

Convendría, pues, insistir en estas palabras puestas por Carson en boca de su abuela materna, ya que confirman el deseo de Marguerite Smith de llamar a su ansiado varón Caruso –desdeñando toda la tradición–, y, sobre todo, evidencian su relativo desinterés por su marido, desde el momento en que nace la niña. Tal actitud no es en modo alguno excepcional; lo interesante es que sea la propia Carson McCullers quien la saque a relucir muchos años después, evocando a su abuela, quien, supuestamente, añade: «Estás tan absorbida por Lula Carson y por el bebé que va a nacer, que jamás piensas en Lamar, ni siquiera en el pequeño Lamar Jr.» Estas palabras corroboran las de los diversos testigos de la vida de los Smith durante los años veinte en Columbus: Marguerite Smith

se preocupaba sobre todo por sus hijos, principalmente por sus dos hijas, y en especial por la mayor.

El «asunto Caruso» permite que ciertos estudiosos de la obra de Carson McCullers hablen de una especie de «predestinación» artística, pues resulta más agradable pensar que los individuos, en vez de ser plenamente responsables de lo que son, cumplen un destino preexistente e impuesto. Asimismo, dichos estudiosos suelen recrearse en la personalidad de Marguerite Smith, no tanto en sus gustos o en su eventual sensibilidad artística, que, en efecto, influyeron en su hija, como en las charlas que mantenía con sus amigas o vecinas. Al parecer, desde la más tierna infancia de su hija mayor, Marguerite se habría empeñado en que se convirtiese en una célebre intérprete, en que el mundo entero la conociese. Pero este hecho no tiene mayor importancia, salvo retrospectivamente, ya que la hija tuvo, en efecto, una vida que ahora suscita el interés de los biógrafos.

Por ahora, la niña se llama Lula Carson Smith, aunque en su casa se la conoce como «Sister», una costumbre muy frecuente en el Sur. Su hermano, Lamar Jr. –«Brother Man»–, nacerá el 13 de mayo de 1919, y su hermana, Margarita Gachet –«Baby Sister», luego Rita– el 2 de agosto de 1922. Los primeros años de la vida de Lula Carson transcurren en aquella casa del centro de la ciudad que pertenece a la abuela Waters, y en la que también vive, con sus hijos y nietos. En general, los biógrafos han destacado tanto el papel de la madre de Carson McCullers que suelen obviar el que desempeñó su abuela, olvidando que ésta aparece en los textos autobiográficos inéditos de la autora, tanto en *Illuminations Until Now* como en *Illumination and Night Glare*. En ambos manuscritos, Carson McCullers confiesa su amor por Lula Waters, quien también sentía una ternura especial por su «niña de ojos grises», «grises como el mar», «grises como los de Helen», una hija suya que había muerto a corta edad. Carson cuenta también, y en dos ocasiones, la jugosa visita de un batallón de mujeres de la Liga por la Templanza (*Women's Christian Temperance League* –o *Union*–: WCTU), quienes intentan convencer a «la señora Waters» de que bebe demasiado y debería moderarse:

> Yo quería con locura a una vieja dama de sesenta y tres años que olía a verbena y a limón. La adoraba. Dormía con ella, me acurrucaba pegada a ella en la oscuridad. Ella solía decirme: «Súbete a la silla, cariño, y mira en el cajón de arriba del escritorio», y yo siempre encontraba algo rico, un pastelillo o, a veces y

para mi deleite, algunas *kumquats*.* Mi primer amor fue mi abuela, a quien yo llamaba *Mommy*.**

No había llevado una vida feliz, aunque jamás la oí lamentarse. Su marido había muerto tras años y años de alcohol durante los cuales se había ocupado de él un vigoroso criado que conseguía controlar sus estallidos de violencia.

A pesar de eso, *Mommy* no tenía nada contra la bebida. Una vez, durante el último período de su enfermedad, varias representantes de la WCTU vinieron a verla, tantas que parecían una delegación.

–Ya sé por qué están aquí –dijo *Mommy*–. Vienen a convencerme de que me ponga esa ridícula insignia violeta y gualda que llevan ustedes, pero, escúchenme bien, olvídense del asunto. Provengo de una larga estirpe de bebedores. Mi padre bebía, mi yerno Lamar –que es un santo– también bebe. Me pongo tristísima cuando escucho ese gran «pof» que significa que toda su cerveza casera se ha ido al garete. Y, para que lo sepan, yo también bebo.

Las señoras, escandalizadas, exclamaron:

–¡Pero eso no es posible, señora Waters!

–Pues, créanme, lo hago todas las tardes. Lamar me prepara un vaso y, lo que es más, yo me lo bebo encantada de la vida.

–¡Dios mío, señora Waters! –murmuró la delegación aterrada. En ese momento entró mi padre en la habitación, y *Mommy* le preguntó maliciosamente:

–¿Ya es la hora de mi vasito de cerveza, Lamar? Con mucho gusto me lo tomaría ahora mismo.

–¿Alguna de estas señoras desearía unirse a nosotros? –preguntó papá.

Pero las señoras de la WCTU ya estaban saliendo por la puerta, horrorizadas.

–La verdad, Lamar, es que estas señoras de la WCTU son abominablemente estrechas, aunque no sea muy cortés por mi parte decirlo.[2]

Aquella infancia feliz, protegida por una tierna complicidad con esa abuela cuyo nombre había heredado la nieta, termina en 1923, a finales de noviembre, cuando Lula Waters muere. Los dos textos autobiográficos de Carson McCullers abordan el suceso de manera ligeramente distinta. En *Illuminations Until Now*, la niña se entera de la muerte de su abuela por una llamada de teléfono de Marguerite Smith a su hermana Martha (Martha Elba, llamada

* O *kumquats*: naranjas chinas.

** Mami. *(Notas del T.)*

«Mattie», «Mat» o «Leih»), en cuya casa vive Lula Carson desde que *Mommy* agoniza, y que es quien le comunica la noticia. En *Illumination and Night Glare*, es el jardinero quien habla con ella. Pero, en los dos manuscritos, la escena clave es aquella en la que la niña se niega a besar el cadáver de su abuela, tal y como le pide su madre.

Aun absteniéndonos de comentarios excesivos, no podemos obviar el impacto que le causó aquella muerte, sobre todo si se enteró de ella a través del jardinero, es decir, si ningún miembro afectuoso de la familia intervino en el anuncio del suceso. Para la niña Carson supuso una auténtica conmoción.

> Tía Leih tenía una maravillosa viña y muchos árboles frutales. A la hora de desayunar, siempre había miel en la mesa y, a menudo, higos pelados, muy maduros, sobre los que vertíamos una espesa crema fresca. Los domingos, siempre había helado; me dejaban servirlo y, por supuesto, rebañar la fuente. Cuando el jardinero me dijo que mi abuela había muerto, no comprendí bien a qué se refería. El caso es que tía Leih nos llevó a casa en su viejo Dodge.
>
> Sólo allí, al ver la corona de flores colgada en la puerta, comprendí que algo extraño y perturbador había ocurrido. Nada más entrar en el vestíbulo, me tiré al suelo y, al cabo de un momento, sufrí una crisis convulsiva. Luego, mi madre me pidió que besara a la abuela, pero yo le respondí con firmeza:
>
> –Está muerta, ¿no? Bueno, pues nadie besa a los muertos.
>
> Aunque mi abuela haya muerto, su espíritu continúa vivo en mí. Siempre tengo una foto suya colgada en la pared de mi casa: una hermosa joven viuda rodeada de sus cinco hijos.
>
> También quería a mi madre y a mi padre, pero *Mommy* siempre fue para mí alguien muy especial.[3]

Carson McCullers nunca habla mucho de su padre, si no es para destacar su amabilidad, evidenciar la importancia que tuvieron en su vida algunos regalos que, al parecer, recibió por iniciativa suya (un piano y una máquina de escribir), o expresar la fascinación infantil que despertaba en ella la tienda en la que trabajaba: los relojes de todo tipo, sus mecanismos, la curiosa sensación del tiempo que experimentaba en aquel lugar. La presencia de su madre la acompañará durante la mayor parte de su vida adulta, sobre todo tras la muerte del padre, en 1944; y, aunque no poseemos testimonio escrito de su relación (pues no se ha conservado ninguna de las cartas que se cruzaron), sabemos que fue uno de los ejes en torno a los cuales giró su existencia.

De sus primeros años, Carson McCullers conservará la sensación de haber sido afortunada, de haber visto «el lado bueno» de las cosas en aquella pequeña ciudad marcada, no obstante, por la pobreza. La miseria en la que vive una gran parte de la población de Columbus es tan obvia para la pequeña Lula Carson que constituirá el telón de fondo de la primera novela de la joven Carson McCullers, hasta el punto de que no se puede comprender realmente *El corazón es un cazador solitario* sin advertir que «la ciudad», cuyo nombre jamás se precisa, es también un personaje, y sin duda uno de los elementos esenciales de la historia:

> La ciudad está situada en la parte occidental de Georgia, a lo largo del río Chattahoochee, cerca de la frontera de Alabama. Su población es de unos cuarenta mil habitantes, de los cuales un tercio es de raza negra. Es el prototipo de comunidad obrera. Casi todo el trabajo se centra en las hilanderías y alrededor de los pequeños negocios de venta al por menor.
>
> El régimen industrial no ayuda a progresar a la clase obrera, que vive en la más extrema pobreza. No se puede comparar a un obrero de una hilandería con un minero o un obrero de una fábrica automovilística. En el sur de Gastonia (Carolina del Sur), el obrero de una hilandería vive en tales condiciones que, a la larga, se vuelve un ser apático e indiferente. No intenta comprender las causas de la pobreza y del paro. Instintivamente dirige su rabia contra la única clase social inferior a la suya: la clase negra. Cuando las hilanderías no funcionan, la ciudad es un verdadero amasijo de parados y hambrientos.[4]

> Nosotros, en comparación, éramos ricos, pero no tanto como los más ricos de la ciudad. Lo que yo más deseaba en el mundo era tener un poni [...], pero nunca lo pedí, porque sabía que no éramos lo suficientemente ricos para comprarlo. Tía Mat y tío Gray eran más ricos que nosotros. Su casa, ubicada en los alrededores, era de ladrillos, con una terraza en la fachada principal repleta de hortensias azules. Tenían un gramófono en el que, dándole a la manivela, podía escucharse *Pallachi* y *Home to my mountains* [...]. Y, oh maravilla, tenían un piano. Era un piano vertical, y, de cuando en cuando, mis primos lo aporreaban. Yo no le quitaba ojo, y a veces tenía la sensación de que entre ambos compartíamos un secreto. Tocaba una tecla, dejando que el sonido se prolongara. Luego, cuando todo el mundo se había marchado, ligaba unas cuantas notas, improvisando torpemente algunas breves melodías. Sí, aquel piano y yo compartíamos un secreto. Únicamente lo tocaba a

solas, cuando nadie me veía, pero aquel verano estuve con él siempre que pude. Era un momento violento y mágico al mismo tiempo. Y los sortilegios se sucedían sin cesar, hasta el punto de que, una tarde, me creí Aladino.[5]

Aunque Carson McCullers afirma en su autobiografía que «tras la muerte de la abuela, papá compró un piano»,[6] parece que el hecho no tuvo lugar hasta 1925 o 1926. En el verano de 1925, a la vista de la progresiva degradación del centro de la ciudad, Lamar Smith decide trasladarse con su familia a las afueras, y alquila una casa en Wynnton Road, tras haberse comprado un coche: un pequeño cupé.

Lula Carson ingresa en el tercer curso de primaria de la Wynnton School. También comienza a frecuentar –tal y como habría deseado su abuela (pues sus padres jamás le impusieron nada)– la Iglesia Baptista. En 1926, con nueve años de edad, pide ser bautizada junto con su amiga Helen Jackson, que en su día rememoró el hecho ante la biógrafa estadounidense de la autora, Virginia Spencer Carr, precisando que Carson McCullers le había dicho tras la ceremonia: «Seamos o no conscientes de ello, ahora somos diferentes. Si morimos, iremos al paraíso.»[7]

Hasta los catorce años, Lula Carson acudirá con regularidad al templo y a la escuela dominical. Luego dejará de ir, y pasará las mañanas de domingo leyendo o tocando el piano, en compañía de su madre, a diferencia de su hermano y su hermana, que sí continuarán sus cursos de educación religiosa. Fue allí, en la casa de Wynnton Road, donde el piano comenzó a formar parte de la vida de Lula Carson; él será su refugio frente a la hermana pequeña que la incordia y le roba espacio –aunque a todas luces sigue siendo la preferida de su madre– y frente a una soledad producto al mismo tiempo de los principios familiares (sus padres no le dejaban jugar con los niños del vecindario, salvo con Helen Jackson, a quien los Smith consideraban una amistad aceptable para su hija) y de su propio carácter, poco sociable. El día en que llega a casa el piano que Lamar Smith ha decidido regalar a sus hijos, Lula Carson se acuerda de aquel otro, el que había en la casa de su tía:

Yo ya estaba familiarizada con el instrumento, e incluso había compuesto algunas cancioncillas. Cuando el piano llegó, inmediatamente me senté y comencé a tocar. Mis padres se quedaron de piedra. Aquello les pareció un milagro.

Me preguntaron qué estaba tocando.

–Una canción que he compuesto –les respondí.

En vista de lo cual, decidieron que debía tener un profesor, y le pidieron a la señora Kierce que me diese dos clases a la semana.

Pero a mí no me gustaban las clases, prefería inventar melodías. La señora Kierce estaba muy impresionada y las transcribía al papel concienzudamente.[8]

Un relato casi idéntico del hecho, pero más detallado y preciso, aparece en *Illuminations Until Now*:

Aquél no era ya un piano secreto, era *mi* piano. Me sentaba en el taburete y tocaba, por vez primera, *Yes Sir That's My Baby*. La tocaba con las dos manos, y tenía bastante ritmo. Mi familia estaba tan asombrada como yo. Seguía con *Yes, We Have No Bananas*. Nuevo asombro general. Luego comencé a componer otras cancioncillas, cosa que les satisfacía aún más. Papa se moría de gusto:

–¡La niña compone! ¡Así como así!

Su rostro adquiría una expresión que yo había visto a menudo: de orgullo, pero también de temor ante lo que conllevaba nuevos gastos. Finalmente, le dijo a mamá:

–Creo que deberíamos hablar con la señorita Helen [Carson McCullers se confunde, en realidad su profesora se llamaba Alice] Kierce mañana.

–¡Sé tocar el piano! –grité yo, todavía alucinada.

Lo hicise bien o mal, el hecho de saber tocar el piano era la iluminación de mi vida. Una iluminación que llegó como un cometa surcando el gran cielo de agosto. Pero la iluminación ya no existe sino en mi memoria; la música, aunque ahora ya no puedo tocar el piano, dura eternamente en mi interior. Pero, entonces, lo único que me decía a mí misma era:

–¡Sé tocar el piano! ¡Canciones de jazz y canciones que improviso! ¡Sé tocar el piano![9]

La señora Kierce, en efecto, dio clases a Lula Carson hasta 1930. Pero enseguida se verá sobrepasada por su alumna que, como hemos visto, componía cancioncillas «así como así», improvisando a su aire, y que poseía la asombrosa capacidad de reproducir instantánea e instintivamente las melodías que acababa de escuchar, a la perfección si son sencillas, y correctamente si son más complicadas.

Por aquella época, los Smith se mudan a una casa propia. En enero de 1927 se trasladan de Wynnton Road al 1519 de Starke

Avenue, el hogar que Lamar Smith acaba de comprar y en el que pasará el resto de su vida. Una casa modesta pero confortable, con su escalinata tradicional, su terraza y su patiecillo, y que servirá de escenario a una de las novelas de su hija, *Frankie y la boda*: «La habitación de Frankie era una especie de terraza alta, añadida a la casa, a la que se accedía por una escalera que partía de la cocina.»

Según la biógrafa estadounidense Virginia Spencer Carr –que se basa en algunos testimonios recogidos por ella a principios de los años setenta en Columbus (cuyos habitantes jamás han apreciado realmente al personaje en que se convirtió su paisana) y que, como se advierte a lo largo de su libro sobre la autora, es muy dada a insistir en los elementos negativos–,[10] la pequeña Lula Carson deplora la condición social de sus padres. En su casa no hay criados permanentes, tan sólo están durante el día, mientras que en las de la mayoría de sus vecinos, los criados –negros, claro está, en la de los Smith, como en todas– viven allí. Lula Carson –señala, además, Virginia Spencer Carr, que parece ver en ello un defecto– siempre desea salirse con la suya. Rara vez acepta el fracaso, por lo que tiende a rehuir aquellos proyectos en los que no está segura de salir airosa.

En el 1519 de Starke Avenue, a finales de aquellos años veinte, toda la atención de la familia gira alrededor del piano. Él es la prueba del indudable talento de Carson, y en él cristalizan toda la ambición y todos los sueños de gloria de la madre, Marguerite Smith. Con toda probabilidad, su hija realizará brillantes estudios musicales y llegará a ser una intérprete profesional. Una solista, quizá. O una concertista, ¿por qué no? Una gran pianista internacional que recorrerá el mundo, yendo de concierto en concierto, de ovación en ovación. La fama que ella tanto desea para Lula Carson, la que ella no pudo más que soñar, ya se aproxima...

Y ahí está la prueba: Lula Carson toca todos los días. Estudia varias horas sin descanso. Aunque su nueva pasión, la lectura, comienza a robarle ya demasiado tiempo.

> Mi primo me dijo una vez que yo no leía libros sino bibliotecas enteras. Ciertamente, desde que cumplí diez años, siempre he tenido algún libro delante.
>
> Recuerdo que a los once, más o menos, mi madre me mandó un día a la tienda de ultramarinos, y, por supuesto, me llevé un libro. Era una novela de Katherine Mansfield. Comencé a leerla por el camino y estaba tan fascinada con ella que me iba paran-

do bajo las farolas y allí continuaba leyéndola, olvidándome por completo del encargo que mi madre me había hecho [...]. Thomas Wolfe es otro de mis autores favoritos, en gran parte debido a su maravillosa manera de describir la comida. Otro, que quizá se halla entre las mayores influencias que recibí durante mi vida de lectora, es Dostoievski, y Tolstói, claro está. A medida que fui creciendo, mi amor por Katherine Mansfield se desvaneció, y ahora rara vez la leo, aunque debo añadir que, como crítica, me sigue pareciendo increíblemente certera.[11]

Cuando aprendí a leer, enseguida me sentí atraída por las historias en las que se hablaba de comida. Recuerdo sobre todo una, a propósito de un chavalillo que comía más con los ojos que con la boca, y que murió por haberse atiborrado de dulces, caramelos y una crema helada del tamaño de una montaña. En una de las ilustraciones se le veía vestido de marinerito, de rodillas en medio de todas aquellas golosinas, contemplándolas con ojos golosos. Yo le quería. Aún hoy, cuando tengo hambre, suelo darme un banquete ficticio, leyendo el *Satiricón*, Rabelais, *Mr. Pickwick* o las novelas de Thomas Wolfe.[12]

Menos mal que Lula Carson tiene sus libros y su piano para combatir el aburrimiento y la soledad; «la mía no fue una infancia solitaria, porque siempre tenía mi piano», afirma en *Illumination and Night Glare*. El aburrimiento pesa como una losa, como el calor veraniego, sobre la pequeña ciudad de Columbus. Un ambiente que Carson McCullers describirá magníficamente en *La balada del café triste* (*The Ballad of the Sad Café*):

El pueblo es de por sí lúgubre. No tiene gran cosa, aparte de la hilandería, las casas de dos habitaciones donde viven los obreros, unos cuantos melocotoneros, una iglesia con dos vidrieras de colores, y una miserable calle Mayor que no medirá más de cien metros. Los sábados acuden a él los granjeros de los alrededores para hacer sus compras y charlar un rato. Por lo demás, el pueblo es solitario, triste; un lugar perdido y olvidado del resto del mundo. La estación de tren más cercana es Society City, y las líneas de autobuses Greyhound y White Bus pasan por la carretera de Forks Falls, a tres millas de distancia. Los inviernos son cortos y crudos, y los veranos, blancos de luz y rabiosos de calor.

Si se pasea por la calle Mayor en una tarde de agosto, no encuentra uno nada que hacer. El edificio más grande, situado en pleno centro del pueblo, tiene las ventanas tapadas con tablones, y se inclina tanto hacia la derecha que parece que va a derrumbarse de un momento a otro. Es una casa muy vieja: tiene

un aspecto extraño, que de primeras resulta inexplicable; luego, de pronto, uno cae en la cuenta de que alguna vez, hace mucho tiempo, comenzaron a pintar parte del porche y de la fachada, pero el trabajo quedó a medias de modo que la casa tiene un ladó más sucio y oscuro que el otro. Parece abandonada. Sin embargo, en el segundo piso queda una ventana sin condenar. A veces, a última hora de la tarde, cuando más aprieta el calor, una mano comienza a abrir lentamente los postigos y, un instante después, una cara se asoma a mirar la calle. Una de esas caras borrosas que se ven en sueños: asexuada, pálida, con unos ojos grises que bizquean hacia dentro tan violentamente que parece que están echándose el uno al otro una larga mirada de congoja. La cara permanece en la ventana una hora, más o menos; luego, la mano vuelve a cerrar los postigos, y ya no se ve un alma en toda la calle.

Esas tardes de agosto... Terminado el trabajo, después de recorrer de un lado al otro la calle, no sabe uno qué hacer, salvo llegarse, como último recurso, hasta la carretera de Forks Falls para ver a la cuerda de presos.

Sí, el pueblo es realmente lúgubre –reitera Carson McCullers al final del relato–. En las tardes de agosto la calle está vacía, blanca de polvo, y allá arriba el cielo es brillante como un espejo cegador. Nada se mueve. No se oyen voces de niños, sólo el rumor apagado de la hilandería [...]. No hay absolutamente nada que hacer en el pueblo: dar la vuelta a la alberca, quedarse dando patadas a un tronco podrido, pensar para qué puede servir la vieja rueda de carro abandonada a un lado del camino, junto a la iglesia. El aburrimiento enferma el alma.

La muchacha que languidece y se consume durante el verano demasiado sofocante de calor, demasiado blanco de sol que luego describirá en casi todos sus libros, mira a su alrededor. Toca el piano, lee y observa: la crudeza del clima, la rudeza de la gente del Sur, la violencia de las relaciones sociales, de las que Carson McCullers hablará años después en un texto en el que compara la realidad descrita por los escritores rusos y la de su tierra natal:

En *Mientras agonizo*, de Faulkner [...], el autor se contenta con describir esa total confusión de valores, sin adquirir la menor responsabilidad espiritual.

Para comprender esa actitud es preciso conocer la realidad social del Sur, que se asemeja mucho a la de la antigua Rusia. El Sur siempre ha ocupado un lugar aparte en el interior de los Estados Unidos, pues posee una personalidad y unos intereses muy

distintos. En el plano económico, y en muchos otros planos, el resto del país siempre lo ha considerado como una especie de colonia. La pobreza que allí se ve no tiene nada que ver con la que existe en otras partes. El equilibrio de su sociedad surge de una división de clases que recuerda a la del viejo imperio ruso. En el Sur –y sólo allí– existe una clase campesina claramente definida. Tales divisiones sociales no impiden que las gentes del Sur formen una población homogénea. El antiguo súbdito ruso y el sudista pueden ser considerados como «tipos» nacionales que poseen en común ciertos rasgos psicológicos perfectamente reconocibles (hedonismo, imaginación, pereza, sensibilidad), una auténtica semejanza de primos hermanos.

En el Sur, como en la antigua Rusia, se advierte a cada instante el escaso valor que se otorga a la vida humana. En contraposición, un simple objeto, un detalle de orden material adquieren un valor considerable. La razón no es otra que la sobreabundancia de vida humana. Los niños nacen y mueren, y si no mueren luchan por sobrevivir. Los límites de un campo estéril de apenas unos cuantos acres, una mula, una bala de algodón pueden suponer toda la existencia y todo el sufrimiento de un ser humano.[13]

Como es de imaginar, el racismo del Sur forma parte de la vida cotidiana. Lula Carson es muy sensible al problema. Vive en una familia que no es militantemente racista, y aunque sus padres tampoco son liberales –en el sentido estadounidense del término: progresistas–, ella sí lo será durante toda su vida, tal y como evidencia, en especial, un suceso que siempre conservó vivo en su memoria y que relató ampliamente en su autobiografía:

Recuerdo sobre todo un día, durante la Depresión, cuando ir en taxi aún costaba diez centavos. La buena de Lucille, que era una de nuestras más jóvenes y amables criadas –tan sólo tenía catorce años y ya era una espléndida cocinera–, había llamado uno para que la llevase a su casa. Mi hermano y yo la estábamos mirando. El taxista se negó a llevarla:

–En mi taxi no montan cochinos negros –berreó.

Viendo el apuro de Lucille e indignado ante aquella horrible injusticia, Lamar bajó corriendo a la casa (debo precisar que la parte de abajo de la casa forma casi una estancia separada que ocupa desde la puerta de entrada hasta el centro de las restantes habitaciones. Es muy sucia y exhala un olor acre y amargo). Brother se echó a llorar abajo, pero a mí me entró una rabia tremenda y le grité al taxista:

–¡Es usted un malvado, un malvado!

Luego fui a buscar a mi hermano y nos cogimos de las manos para reconfortarnos, ya que no pudimos hacer nada, absolutamente nada para remediar aquello. Así que la pobre Lucille tuvo que recorrer a pie los dos kilómetros que había hasta su casa.

En aquella época, negros y blancos rebuscaban en los cubos de basura. Buenas gentes, adorables, que nos habían criado con suma ternura, eran humilladas a causa de su color. No me sorprende, como le sorprendió entonces a mi padre, que yo a los diecisiete años simpatizara profundamente con el Partido Comunista, aunque jamás haya militado en él y aunque luego me hayan decepcionado tanto las artimañas comunistas.

Nosotros fuimos testigos de muchas humillaciones y de muchas brutalidades; no de violencias físicas, sino de algo peor: de la absoluta vejación de la dignidad humana. Lucille venía a verme con frecuencia. La alegre, la encantadora Lucille, permanecía junto a la ventana, cantando una canción de moda: *Tip Toe to the Window*. Era demasiado alegre para que le gustara el blues [...] En plena época de la Depresión, mi madre pensó que podía ocuparse sola de la casa y de la cocina, así que despidió a Lucille con una excelente carta de recomendación. Debería haber sido más cuidadosa a la hora de buscarle otra casa, pues la familia para la que trabajó Lucille no era una familia normal: ¡acabaron acusándola de querer envenenarles con su buena cocina! Consiguieron enviarla a la cárcel. Allí siguió trabajando como cocinera, aprendió a coser, a leer y a escribir. De hecho, fue allí donde se educó, por eso decía que, en el fondo, había sido una buena experiencia. Mi madre y mi padre testimoniaron en su favor, pero los otros no cejaron en su empeño, y como él, el padre de aquella familia, era consejero municipal, Lucille tuvo que pasar casi un año en prisión. Al salir, se fue a Chicago, donde se casó con un obrero encantador que tenía un buen sueldo. No hace mucho, Lucille vino a visitarme. Aunque estábamos en agosto, llevaba colgada del brazo una piel de zorro e iba elegantemente vestida. Nos saludamos con cariño, hablamos de los viejos tiempos y de su nueva prosperidad. También yo –le dije– había «prosperado» en cierta manera, podía vivir de mis libros, y ella se enorgulleció mucho al saberlo.[14]

La infancia de Lula Carson, aunque alimentará en gran medida los relatos de la futura novelista, es, para quien todavía no se dedica a escribir, una vida bastante banal, junto a unos padres que pertenecen a la capa inferior de la clase media. Una existencia de hija predilecta, que discurre entre la escuela, la música,

la lectura y los anhelos. Anhelos, sobre todo, de invierno y de nieve, en aquella tierra donde jamás hace frío y donde, en verano, aprieta excesivamente el calor. Tal vez por eso Carson McCullers escribirá muchos textos sobre la Navidad a lo largo de su vida.

> La Navidad era la fiesta preferida de Carson, y el otoño y el invierno sus estaciones favoritas –afirma su hermana Rita en la edición póstuma de *The Mortgaged Heart* (El corazón hipotecado)–. Con frecuencia evoca en sus libros un deseo ardiente de ver llegar la nieve y el frío (Frankie sueña sin cesar con Winter Hill), y prepara la llegada del otoño describiendo un «alba de caza», o la fabricación del almíbar de caña, o la matanza del cerdo que se realiza tras la primera helada. Nuestra madre preparaba sus pasteles de frutas poco antes del Día de Acción de Gracias. Eran tan buenos que un día en que se incendió la casa (siendo nosotros niños), nuestro hermano estimó que las únicas cosas dignas de ser salvadas eran aquellos *fruit cakes* que salían del horno, bañados con el mejor bourbon, envueltos en servilletas y que nadie podía tocar antes de Navidad.[15]

> La víspera de Navidad fue la más larga de todas, pero llegó aureolada por el destello de la mañana –recordará Carson en un texto publicado en 1949–. El salón olía a cera y al aroma dulce y frío del abeto, que estaba colocado en un rincón. Era majestuoso, llegaba hasta el techo, pero aún no lo habíamos decorado, pues en mi familia era costumbre no decorar el árbol hasta que los niños estuviesen acostados. Así que nos fuimos a la cama muy pronto, con el último resplandor del crepúsculo invernal. Mi hermana y yo nos metimos en la misma cama. Yo deseaba que no se durmiese [...].
>
> Al amanecer, salí a asearme en los escalones del porche, agotada por tantos placeres, con el estómago pesado, completamente rendida. El hijo de nuestros vecinos jugaba con su patinete en la calle, disfrazado de piel roja. Una chiquilla corría a toda velocidad montada en su triciclo nuevo. Mi hermano encendía luces de Bengala. La Navidad había acabado. Y pensé en la monotonía del Tiempo por venir, rota de cuando en cuando por otras fiestas menos deslumbrantes, en el año que había que sobrellevar antes de que llegase la próxima Navidad; toda una eternidad.[16]

Recuerdos que se completan con «The Discovery of Christmas» («El descubrimiento de la Navidad»), publicado en 1953: «En nuestra familia era costumbre disparar fuegos artificiales la noche de

Navidad. Llegado el momento, papá encendía una fogata, y nosotros prendíamos cohetes y luces de Bengala.»[17]

En lo que respecta a la escuela, todo va bien, todo es fácil, así que Lula Carson se centra en la música en cuanto acaban las clases. Cada vez se aísla más, y comienza a parecerse a la extraña adolescente de algunas de sus novelas:

> En la escuela iba muy bien, aprendía rápidamente, así que por la tarde me apresuraba a sentarme al piano. Apenas ayudaba en la casa. Normalmente pasaba de una clase a otra, sin más. Lo que me gustaba era subirme a un árbol en el que los tres hermanos habíamos construido una casa. Habíamos puesto una señal muy sofisticada para la cocinera, que amablemente, en una cesta atada a un cordel, nos enviaba arriba nuestra provisión de dulces. Años después, cuando me sentía mal o confusa, me refugiaba siempre en la casa del árbol.[18]

2

«Yo tenía dieciocho años y él era mi primer amor»

En febrero de 1930, Lula Carson Smith celebra su decimotercer cumpleaños y entra en el instituto de Columbus sin el menor entusiasmo. Los horarios, las reiteradas obligaciones, la necesidad de coexistir en una misma clase con unos compañeros que ella no ha elegido y de tener que soportar la enseñanza de unos profesores que le han sido impuestos, todo, en fin, le desagrada, le pesa, trastoca una vida cotidiana que, ya entonces, desea organizar a su manera, con unas pautas que le convengan y una soledad que le permita concentrarse. «Yo había oído cosas horribles acerca del instituto», recuerda en su autobiografía. «Mi madre me había puesto un conjunto de lana rosa, y yo me preparaba para afrontar aquella espantosa escuela.»

Sin ceder a la tentación de sobreinterpretar todos los detalles de su infancia, resulta revelador, respecto a su relación con el cuerpo y el sexo, un incidente que Carson McCullers destaca también en su autobiografía, acaecido durante su primera semana en el instituto, máxime teniendo en cuenta que lo eligió *a posteriori*:

> Un día, durante la primera semana, fui literalmente asaltada por una muchacha en el sótano del instituto. La chica me tiró de bruces al suelo y me ordenó:
>
> –Di *fuck** tres veces.

* Joder. *(N. del T.)*

–¿Qué quiere decir eso? –le pregunté.

–A ti qué más te da lo que quiera decir, pobre florecilla inocente. Tan sólo dilo –repitió sin dejar de aplastarme la cara contra el suelo de cemento.

–Bueno: *fuck*.

–¡Dilo tres veces!

–¡*Fuck, fuck, fuck*! –solté de un tirón, y ella me dejó marchar.

Aún siento su horrible aliento sobre mi cara, y sus manos pringosas. Cuando me soltó, corrí directamente a mi casa, pero no dije nada a mis padres porque sabía que aquella palabra debía de significar algo muy feo y muy sucio.

–¿Qué te ha pasado en la cara? –me preguntó mi madre.

–Nada. Cosas de la escuela.

Aunque nunca me sucedió nada más grave, el instituto fue para mí una espantosa y siniestra experiencia. Cuando obtuve mi diploma, a los diecisiete años, no asistí a ninguna de las ceremonias de entrega, le pedí al director que me lo guardase, asegurándole que mi hermano pasaría al día siguiente a buscarlo.[1]

De hecho, parece que la hostilidad de Carson hacia la institución escolar encontró una relativa comprensión en su propia casa, al menos la comprensión de Marguerite y la dejadez resignada de Lamar:

Yo quería ser pianista, y mis padres no me obligaban a ir [a la escuela] todos los días. Acudía lo justo para mantenerme en el mismo nivel de mi clase. Ahora, muchos años después, mis profesores se quedan perplejos al saber que alguien tan negligente como yo ha llegado a ser un autor famoso. La verdad es que, así como no creo mucho en la escuela, sí creo sinceramente en la utilidad de una educación musical amplia. Mis padres compartían esta opinión. Soy consciente de haber perdido algunas ventajas sociales al ser tan solitaria, pero jamás me ha preocupado lo más mínimo.[2]

Su apariencia física no le facilita la integración en el instituto. En unos cuantos meses, Lula Carson se ha convertido en una joven espigada, que no tardará en alcanzar, prematuramente, su estatura de adulta: 1,75. Sin duda no fue algo fácil de sobrellevar, pero la incipiente muchacha adquiere así un sentimiento acrecentado de su singularidad. Hasta el punto de que aquella adolescente grandullona, incómoda y molesta consigo misma, se-

rá la figura principal de varios libros de Carson McCullers, empezando por el primero de ellos, *El corazón es un cazador solitario*. El modelo de Mick Kelly (y más tarde de Frankie) es aquella estudiante del instituto de Columbus, que se ha «estirado demasiado aprisa»:

> Biff advirtió una presencia en la entrada y alzó rápidamente los ojos. Una adolescente desgarbada de unos doce años, con el pelo pajizo, estaba de pie en el umbral. Llevaba un pantalón corto color caqui, una camisa azul y unas zapatillas de tenis: a primera vista, parecía un muchacho [...] Se acordaba de Mick. Se preguntaba si debería haberle vendido el paquete de cigarrillos y si realmente era malo para los niños fumar. Pensaba en la manera en que Mick fruncía los ojos y se apartaba el flequillo con la palma de la mano. Pensaba en su voz grave, de chicazo, y en cómo se recogía su pantalón caqui y se pavoneaba como un *cow-boy*.

«Con todo lo patosa que fui, era la que mejor patinaba de mi barrio. Generalmente volvía a casa con las rodillas llenas de heridas y los brazos despellejados»,[3] insiste Carson McCullers en su autobiografía. En julio, aquel «marimacho» se va una temporada a casa de su tío Elam Waters, en Cincinnati (Ohio), y, al volver, decide que de ahora en adelante se llamará únicamente «Carson», y no «Lula Carson». ¿Deseo de afirmarse y de distinguirse? Sin duda, al igual que Frances Jasmine Addams, que no quiere que la sigan llamando «Frankie», sino «F. Jasmine», y luego únicamente «Frances». ¿Anhelo de exhibir su evidente ambigüedad, eligiendo un nombre que no permite identificar de primeras el sexo de quien lo lleva? Tal vez, pero a condición de dar a la palabra «ambigüedad» todo cuanto conlleva de incierto. Pero no hay que imaginarse a la reciente «Carson Smith» –cuyo aspecto de chicazo se hará más evidente entre los quince y los veinte años– como una de esas «amazonas» que abundan en la Europa de los años treinta, que cultivan su indeterminación sexual, que se visten de hombres para conquistar a las mujeres. Carson sigue siendo una muchacha del Sur profundo, torpona, tímida, arisca, reservada, que, como ella ya sabe, anhela «algo más» que la vida gris de una buena esposa de Columbus, que sueña con tener «un destino», pero que por ahora parece más bien medrosa e insegura de sí misma. Tan sólo es «una extraña muchacha con pinta de chico».

Pero hay algo que la distingue aún más que su apariencia, y que justifica sus anhelos de gloria: su talento como pianista. Con

su profesora, la señora Kierce, se siente atascada. Afortunadamente, un día acude a un concierto que da una excelente intérprete llamada Mary Tucker. Carson se entera de que es la esposa de un oficial de Fort Benning, y de que, tras someterles a una audición, da clases a unos pocos alumnos. Con el apoyo de la señora Kierce –consciente de que ya no puede enseñarle nada más–, Carson solicita una audición con la señora Tucker, y ésta la acepta entre sus elegidos. «La pieza que interpreté para mi nueva profesora era la segunda rapsodia húngara [de Liszt]», recordará mucho tiempo después. «Me dijo que había tocado la rapsodia húngara más ruda y pesada que había escuchado jamás, pero me aceptó como alumna. Sábado tras sábado, acudía a su casa; no sólo me dio clases de piano, sino que me inició, por ejemplo, en la música de Bach, que yo no conocía. Para mí, la señora Tucker era la encarnación de Bach, de Mozart, de toda la música que, en aquellos años, envolvió mi alma.»[4]

Cada sábado, durante casi cuatro años, Marguerite Smith llevará a su hija a Fort Benning por la mañana e irá a buscarla al anochecer.

A todas luces, Mary Tucker es, para Carson, mucho más que una profesora de piano, alguien que ejercerá sobre ella una gran influencia. Carson pasa el día en casa de los Tucker, su estancia allí no se limita al tiempo que dura la clase. Poco a poco se va haciendo amiga de la hija de su profesora, Gin, tan sólo unos cuantos meses menor que ella. El refinamiento de la señora Tucker la seduce enormemente. Pero de ahí a decir que Mary Tucker es su primer amor femenino (suponiendo que haya tenido realmente otros) hay más que un paso, paso que muchos críticos se han apresurado a dar con demasiada ligereza. No todas las adolescentes que se entusiasman con su respectiva profesora, que «mueren» por ella, acaban sintiéndose atraídas por las de su sexo cuando son adultas. En lo que a la vida amorosa de Carson McCullers se refiere –con todo lo que el amor conlleva de deseo–, se han dicho tantas y tantas cosas... En el caso de Mary Tucker, al menos, es más que probable que por parte de Carson haya una buena dosis del romanticismo propio de esa edad en la que uno se complace en el dolor que provoca una imposible –e imaginaria– pasión (de hecho, puede que a lo largo de su vida Carson McCullers no haya superado ese tipo de comportamiento). Asimismo, existe esa relación casi filial, aunque escogida, ese anhelo de ser adoptada, de pertenecer –ser *member of*–, que con tanta frecuencia aparecerá en la vida de la autora y en la de sus heroínas.

Aunque Carson Smith sigue insistiendo en llegar a ser una gran concertista, y aunque la música se encarna ahora, para ella, en la figura de Mary Tucker, la lectura, que desde hace varios años es uno de sus pasatiempos favoritos, adquiere ahora un valor nuevo en su vida, otro rango. Así lo evidenciará ella misma en un breve texto titulado «Books I Remember» («Los libros que recuerdo»):

> Al inicio de la adolescencia, se produce un cambio brusco en nosotros, relacionado con los libros y con lo que éstos nos aportan. El niño ya no desea sino verse arrastrado a multitud de aventuras exteriores. De pronto, las historietas, los tebeos nos resultan «pobres», ya no nos satisfacen. Una corriente nos arrastra a las aventuras más enriquecedoras y más graves del alma. Ese cambio se produjo en mí hacia los trece años, cuando descubrí a los grandes escritores rusos. Dostoievski me abrió las puertas de un dominio inmenso y desconocido. Llevaba años viendo sus libros en los anaqueles de la Biblioteca Municipal, pero, al hojearlos, me descorazonaban los nombres enrevesados de sus personajes y los caracteres tan pequeños en que estaban impresos. Cuando por fin me decidí a leerle, sentí una emoción inolvidable, emoción que aún hoy me trastorna cada vez que abro uno de sus libros. Algo semejante al estupor, pues los veranos sofocantes e indolentes de Rusia, las aldeas recónditas de la estepa, los abueletes adormilados junto a la estufa, rodeados de niños, los inviernos blancos de San Petersburgo, todo me resulta tan familiar como la tierra en que nací. A veces pienso que la grandeza de los escritores rusos consiste en haber aceptado, más que los demás, nuestra condición vital. Ellos miran la vida como un todo, como una unidad, y saben, sin dejarse llevar jamás por el cinismo, que la muerte es inevitable.[5]

En ese mismo texto, Carson McCullers relata su repentino entusiasmo por el destino de la bailarina Isadora Duncan:

> La lectura de *Mi vida*, la autobiografía de Isadora Duncan, me arrebató como un huracán. Me entraron ganas de agarrar a toda mi familia del brazo y llevármela a conocer Chicago, París y Grecia. Sentí una enfermiza atracción por el resplandor mágico de las salas de concierto y por el hambre en las pensiones de mala muerte. Incluso llegué a crear una escuela de danza en mi barrio. Durante una semana, recurrí a la astucia y a la corrupción para conseguir reunir un puñado de encantadores niños, adornados con servilletas plegadas, que brincaban desesperadamente en nuestro jardín.[6]

La autora retomará el tema en su autobiografía:

> A los catorce años, el gran amor de mi vida, que influyó a toda mi familia, fue Isadora Duncan. Yo leía una y otra vez *Mi vida*; bueno, en realidad no sólo lo leía sino que lo «predicaba». Mi padre, que, al igual que mi madre, pensaba que un niño podía leer cuanto cayese en sus manos, sin censura, no salía de su asombro al ver la vehemencia con la que predicaba el amor libre ante mi familia o ante cualquiera que tuviera delante. Una vecina cotilla criticó a mis padres el que me dejaran hablar tan precozmente de Isadora Duncan y de su vida amorosa. No me atrevo ni a imaginar lo que debían de pensar los demás vecinos... Le supliqué a mi padre que me dejara ir a París donde, según le aseguraba yo, bailaría para ayudar a sacar adelante a la familia. Dejarme ir a París –y, peor aún, yo, con lo torpona que era, ayudar a sacar adelante a la familia ¡bailando!– sobrepasaba, con mucho, las más extravagantes facultades imaginativas de mi padre. Pero se limitó a responderme, amablemente: «Cariño, cuando crezcas, lo comprenderás todo mejor.»[7]

La época de sus quince años, 1932, será para Carson, aunque ella no sea consciente de ello, un año determinante: para bien y para mal. Para bien: un regalo de su padre, una máquina de escribir con la que se divertirá creando historias, algo en lo que encontrará un placer muy especial. Para mal: una enfermedad, veladamente anunciadora de aquello que marcará su existencia: los ataques que la dejaron inválida. A principios de ese invierno, la adolescente cae gravemente enferma. Sus padres la llevan a varios médicos, pero ninguno sabe qué decir. Finalmente, se le diagnostica una neumonía con complicaciones, y se le exige reposo absoluto hasta Navidad. Aquello no era una neumonía, pero habrán de pasar casi treinta años para descubrir que probablemente se trataba de una crisis de reumatismo articular agudo: una afección que, al no haber sido tratada, por ignorancia, deteriorará profundamente el organismo de la muchacha. Su amiga Helen Jackson, que ya está en la universidad, afirmará que, cuando fue a ver a Carson, aún convaleciente, durante las vacaciones de invierno, ésta le comentó su intención de abandonar su incipiente carrera musical para dedicarse a la literatura. Resulta difícil precisar en qué momento tomó Carson, real y definitivamente, esta decisión. Tenemos, sí, el testimonio de Helen Jackson. Pero otros testigos afirman que cuando Carson se fue a Nueva York en 1934 pensaba realizar allí varios cursos de música. Ella, Carson McCullers, dice en su autobiografía que llegó a Nueva York con la

intención de ser escritora. Sin embargo, hay que tener en cuenta que tal afirmación se produce treinta años después, cuando ya es una escritora célebre que, seguramente, no desea admitir que el inicio de su carrera se debió a una jugarreta del destino.

Lo que sí está comprobado es que Carson sigue yendo cada sábado, a lo largo de 1933 y principios de 1934, a Fort Benning, a recibir su clase de piano en casa de Mary Tucker, y que ésta la anima a matricularse en una prestigiosa escuela de música, bien en la Juilliard School de Nueva York, bien en el Curtis Institute of Music de Filadelfia. Pero ella no acaba de decidirse, pues 1933 es su último año de instituto. Carson está contenta de acabar ya. No se lleva bien con los chicos y las chicas de su edad. No sale con amigas, ni liga con muchachos.

Sus compañeros de entonces la tachan de «excéntrica», de «rara». Viste faldas largas, en contra de la moda. No lleva medias ni zapatos femeninos, sino calcetines largos y zapatillas de tenis –al parecer, bastante sucias– o botas de montaña. Los observadores malintencionados opinan que todo es premeditado y ven en su actitud un mero deseo de provocar. Lo más probable es que a Carson Smith le trajera sin cuidado lo que los demás pudieran pensar de ella, la opinión de aquellos que la rodeaban. Ella es «clase aparte», un ser automarginado, difícil de etiquetar. Algunos condiscípulos y profesores la recordarán más tarde como una persona «testaruda, quisquillosa, que siempre discutía por cualquier nimiedad»; otros dirán que era una persona tímida, poco sociable y con mucho talento, pero que pasaba demasiado tiempo tocando el piano como para poder desarrollar sus demás dones. Sus profesores de literatura hablarán de ella como de una «lectora apasionada». Y es, en efecto, por esta época, a sus dieciséis años, cuando Carson intensifica y diversifica sus lecturas. A los grandes novelistas rusos, que ya ha leído abundantemente, se unen ahora otros escritores que aún no conocía, como Flaubert, Joyce y Faulkner.

Al mismo tiempo, Carson comienza a escribir con mayor regularidad. No sólo breves fragmentos, sobre esto o aquello, sino argumentos completos de su invención. Esencialmente pequeñas obras de teatro, que hace interpretar a su hermano y a su hermana ante el resto de la familia. A ellas se referirá luego en el texto «How I Began to Write» («Cómo comencé a escribir»):

> Nuestra antigua casa de Georgia tenía dos salones –uno daba a la parte de atrás, y el otro a la de delante– separados por dos puertas correderas. En ellos transcurría la vida familiar, y en

ellos representábamos mis obras de teatro. El salón de delante hacía las veces de patio de butacas, y el del fondo, de escenario. Las puertas correderas eran el telón. En invierno, el fuego de la chimenea proyectaba sobre las puertas de nogal sombras rojizas, y durante los últimos segundos de angustia que precedían a la abertura del telón se podía escuchar el tictac del reloj de péndola que había sobre la campana de la chimenea, nuestro viejo reloj panzudo, cuyo cuadrante de cristal estaba decorado con cisnes. En verano, nos sofocábamos en los salones hasta que se abría el telón, y el sonido del reloj era ahogado por los gritos de los chicos que jugaban en el patio y por las radios de los vecinos [...] Como era la mayor de mis hermanos, a mí me tocaba hacer de acomodadora, de repartidora de dulces y de directora de escena. Teníamos un repertorio ecléctico, que abarcaba desde viejas películas repetidas cien veces a Shakespeare, pasando por algunas obrillas que yo creaba y que a veces escribía en un cuaderno de notas Big Chief de cinco céntimos.

Los actores eran siempre los mismos: mi joven hermano, mi hermana pequeña y yo [...] Mi descubrimiento de Eugene O'Neill supuso el fin de aquellos espectáculos que representábamos en los salones. Era verano. Había encontrado sus obras en la biblioteca y había puesto su fotografía encima de la chimenea del salón del fondo. En otoño, escribí una pieza en tres actos cuyos temas eran el incesto y la venganza. La obra se iniciaba en un cementerio y concluía, tras muchas escenas repletas de desgarramientos varios, ante un catafalco. Los principales personajes eran: un ciego, varios idiotas y una horrible anciana de cien años. Dadas las condiciones de nuestros salones, resultaba imposible representar aquella obra. Así que me conformé con dar una «lectura» ante mis resignados padres y una tía que estaba de paso. Inmediatamente después, creo, me atreví con Nietzsche, en una obra titulada *El fuego de la vida*. Tan sólo tenía dos personajes –Jesucristo y Friedrich Nietzsche–, y lo que más me enorgullecía era el hecho de haberla escrito en versos rimados. También de ésta hice una «lectura». Luego vinieron los chicos del patio, y merendamos cacao con maravillosos pasteles rellenos de pasas, en el salón del fondo, sentados alrededor del fuego.

–¿Jesús? –dijo mi tía cuando se enteró del argumento–. Bueno, la religión siempre es un buen tema.[8]

Carson escribió entonces su primer relato, «Sucker», que será constantemente rechazado por las revistas y los periódicos en los que comience a publicar, y que tan sólo aparecerá treinta años después (el 28 de septiembre de 1963, en el *Saturday Evening Post*). Lo cierto es que es un texto muy convincente –aunque aún no revele la firmeza que Carson McCullers adquirirá después–

sobre la degradación de las relaciones entre dos muchachos que viven juntos: Pete, de dieciséis años, y su joven primo de doce, a quien llaman Sucker (Mamón) por su tendencia a «tragarse» todo lo que le cuentan. Pete sufre su primer mal de amores y Sucker está entrando en una adolescencia desdichada. También él ha crecido demasiado aprisa: «Sucker ha crecido más aprisa que cualquiera de los chicos que conozco. Es casi tan alto como yo, aunque sus huesos son más gruesos y pesados.»[9] La camaradería y la complicidad infantiles que había entre Pete y Sucker –a quien desde ahora se designará con su nombre real, Richard– han desaparecido. Entre ellos tan sólo quedan añoranzas, «un sentimiento de extraña tristeza del que jamás me habría creído culpable»,[10] dice Pete.

En 1934, también Carson Smith va a conocer, al mismo tiempo, un mal adolescente y una primera amistad adulta. Por medio de Mary Tucker conoce a Edwin Peacock, que será uno de sus amigos más íntimos a lo largo de toda su vida. Peacock, gran amante de la música, se había enterado de que Rachmaninov iba a dar un concierto en Atlanta –a cien millas de Columbus– y le había preguntado a la señora Tucker si sabía de alguien que pensara ir a la ciudad. Precisamente, ella y Carson iban a ir al concierto en el coche de un vecino de los Tucker, que aceptó llevar un pasajero más.

> Con ocasión de un concierto de Rachmaninov conocí a mi primer amigo adulto. Él tenía veintitrés años y yo diecisiete, pero podíamos hablar de todo tipo de cosas. No sólo de música: él me introdujo en el pensamiento de Marx y de Engels, y aquélla fue sin duda el alba de mi toma de conciencia social. Durante la época de la Depresión, en que solía ver a los negros rebuscando entre las basuras o mendigando ante las casas, con frecuencia había constatado que el mundo, tal y como era, podía mostrarse espantosamente malvado y cruel, pero en mi caso aquella evidencia jamás había dado lugar a una teorización. Mi nuevo amigo, Edwin Peacock, venía todos los sábados, y su presencia era para mí motivo de alegría. La nuestra no era una historia de amor, sino una profunda amistad que luego ha perdurado a lo largo de la vida.[11]

Edwin Peacock es un gran lector (años después montará una librería en Charleston, en Carolina del Sur, con su amigo John Zeigler), un joven apasionado por la literatura y la política. Él amplía el campo de lecturas de Carson, que se interesa por todo. Le

gustan especialmente Walt Whitman y Hart Crane, pero también encuentra deleite en los libros de D. H. Lawrence. Es entonces cuando lee el hermosísimo relato de Lawrence titulado *El oficial prusiano*, cuyo tema guarda relación con uno de sus futuros libros, *Reflejos en un ojo dorado (Reflections in a Golden Eye)*, hasta el punto de que la acusarán de haber plagiado ese texto, sobre todo en el muy *chic* y serio semanario *New Yorker* (15 de enero de 1941).

Aunque Peacock vive en Fort Benning cuando conoce a Carson, no es un militar. Pertenece al Civilian Conservation Corps creado por Roosevelt para dar trabajo a los jóvenes parados. Al cabo de un tiempo, Peacock abandona Fort Benning y alquila una habitación en Columbus. Carson y él se ven entonces casi todas las noches. Ella va a verle a su pequeña morada, donde se dedican a escuchar música y «arreglar el mundo», como desean hacerlo todos los jóvenes, de generación en generación. Pero durante los años treinta, en Columbus –y en cualquier otra parte–, no está bien visto que una joven honesta vaya sola a casa de un hombre. Las mentes estrechas y provincianas de la pequeña ciudad se escandalizan ante el comportamiento de «la mayor de los Smith». Por fortuna para Carson, sus padres no hacen caso de las habladurías. Marguerite, que siempre ha tenido un alto concepto de su hija, quiere darle entera libertad. Dicen que algunas noches Carson se viste de hombre para salir con Peacock, y que a veces se van a Fénix, Arizona, la «ciudad del pecado», adonde los soldados de Fort Benning acuden en busca de chicas. Virginia Spencer Carr ofrece abundantes e insistentes testimonios que presentan a Carson Smith como una rara muchacha con nombre masculino, a la que le gusta vestirse de hombre impulsada por un deseo más o menos consciente de travestirse. ¿Acaso resultaría excesivo, y no menos escandaloso, sugerir que Carson lleva tales indumentarias simplemente porque le «sientan bien» y se adaptan a su figura andrógina? Juzgándola desde la perspectiva actual, salta a la vista que Carson va «por delante» de su generación, pues su comportamiento y sus gustos están más próximos a los de las adolescentes de los años setenta y ochenta que a los de las jóvenes «respetables» del Sur profundo de los años treinta.

A Carson le trae sin cuidado lo que diga la gente: ella está feliz de haber encontrado por fin a un amigo que la escucha, la comprende, la anima a escribir. Pero siente que debe marcharse de Columbus si quiere construir su vida en vez de sufrirla, aunque le cuesta tomar una decisión. La indispensable ruptura con el ám-

bito de la infancia se verá sin duda impulsada por la partida de Mary Tucker, cuyo marido acaba de ser trasladado a Maryland, en la primavera de 1934. Carson vive con gran tristeza la marcha de su «segunda familia», que abre en ella una herida cuyo reflejo hallaremos más tarde en *Frankie y la boda*. Pero, una vez más, conviene puntualizar: ¿Hasta qué punto es de recibo esa insistencia pseudorromántica en la «gran ruptura» entre la joven Carson y su amor imposible (aun siendo cierto que tardarán quince años en volver a verse)? Algunos incluso han llegado a achacar a la partida de Mary Tucker la decisión de Carson de abandonar la música, mientras que muchos testimonios, como el de Helen Jackson y el de la propia Carson, afirman que dicha decisión es anterior, y otros tantos aseguran que es bastante posterior. Para Carson, la partida de Mary Tucker supone el fin de la infancia. La exigencia de considerar que, a veces –por no decir casi siempre–, la realidad es un obstáculo para el deseo. Tampoco podemos descartar la idea de que Mary Tucker, como adulta, haya aprovechado su marcha para hacerle ver a Carson la necesidad de ese «alejamiento», el fin de aquella pasión adolescente, de aquella «adopción». Pero todo cuanto intenta demostrarle a Carson que la adolescencia –reacia a aceptar los compromisos, a transigir con la realidad– es un estado transitorio, le resulta abominable, escandaloso.

Probablemente, fue aquella separación indeseada, vivida como un abandono, lo que precipitó su decisión de marcharse al Norte, de ir a estudiar a Nueva York. El caso es que, en septiembre, Carson Smith se embarca rumbo a Savannah (Georgia), y durante aquel viaje ve por primera vez el mar. Pero ¿qué estudios piensa iniciar en la gran ciudad? Resulta sumamente complicado clarificar todas las versiones contradictorias que dan cuenta de las primeras semanas de Carson en Nueva York. En 1942, ella misma explica que a los diecisiete años se fue allí «con idea de seguir los cursos que se impartían en Columbia y en Juilliard». Pero, al segundo día de estar en Nueva York, «perdí todo el dinero con el que contaba en el metro. Fui contratada y despedida de un montón de pequeños trabajos a tiempo parcial, y por la noche asistía a los cursos».[12]

La versión que da en su autobiografía es, sin embargo, bastante diferente:

> Ansiaba impacientemente una cosa: marcharme de Columbus y emprender mi camino en el mundo. Al principio quise ser concertista de piano, y la señora Tucker me animó mucho al respecto. Luego me di cuenta de que papá no podría pagarme una

estancia en Juilliard ni en ninguna gran escuela de música. Sabía que eso le atormentaba, así que, queriéndole como le quería, descarté la idea: le dije que había estado sopesando todas las profesiones posibles y que finalmente había decidido ser escritora. Era un oficio que podía realizar en casa, y en aquella época me pasaba las mañanas escribiendo.

Mi primer libro se titulaba *A Reed of Pan* (Una flauta de Pan), y era, claro está, la historia de un músico que –al contrario que yo– terminaba sus estudios y llegaba a realizar un montón de cosas. Pero yo no estaba contenta con aquel libro, así que no lo envié a Nueva York, aunque ya había oído hablar de agentes literarios y ese tipo de cosas. Tenía dieciséis años y seguí escribiendo. Esta vez, un libro titulado *The Dark River* (El río oscuro). No recuerdo bien de qué trataba, pero sí que se notaba mucho la influencia en él de *Hijos y amantes* [de D. H. Lawrence]. Mi abuela había legado a su querida hija de ojos grises el único objeto de valor que poseía: un hermosísimo anillo de esmeralda y diamante. Yo tan sólo me atreví a ponérmelo una vez, pues sabía que habría que venderlo. Y, en efecto, mi padre, que era joyero, lo vendió, y gracias a ese dinero pude ir a Nueva York a estudiar creación literaria y filosofía. Así, al menos, conseguí irme de casa e iniciar mis estudios.

Una chica a la que jamás había visto antes y que estudiaba en Columbia me propuso compartir una habitación con ella. Mi padre la vio una vez y no ocultó sus reservas ante ella, pues llevaba el pelo teñido en una época en que sólo las mujeres fáciles lo llevaban. Pero me dejó ir. Cogí el barco de Savannah a Nueva York, y por primera vez vi el océano, y poco después, maravilla entre las maravillas, la nieve.[13]

Tan sólo sabemos algo con certeza: que el dinero del valioso anillo de Lula Waters desapareció. Pero ¿cómo? O bien lo extravió Carson, o bien esa amiga suya a la cual se lo había confiado, a menos que ésta le hubiera mentido para quedárselo.

Podemos elegir la versión que prefiramos, y considerar que, en el fondo, no tiene la menor importancia, como parece decir Margarita Smith, la hermana de Carson, en su prefacio al volumen de textos póstumos titulado *The Mortgaged Heart*, en el que, tras citar un fragmento de un ensayo inédito de Tennessee Williams, *Praise to Assenting Angels*, da su propia versión de los hechos con su habitual buen humor:

La gran generación de escritores que vio la luz en los años veinte, y que cuenta con poetas como Eliot, Crane, Cummings y Stevens, y novelistas como Faulkner, Fitzgerald y K. A. Porter,

aún no ha sido reemplazada ni se ha enriquecido con ninguna personalidad similar, a excepción de esa joven de prodigioso talento que saltó a la palestra en 1940 con su primera novela: *El corazón es un cazador solitario*. Una muchacha que apenas tenía veintidós años entonces y que acababa de llegar de Columbus (Georgia) a Nueva York para estudiar música.

Si damos por ciertas algunas leyendas que rodean sus inicios en esta ciudad, Carson se habría instalado inicialmente, con absoluta ingenuidad y sin sospechar lo más mínimo acerca del comercio ilegal que allí se practicaba, en un prostíbulo encubierto, cuyas inquilinas le parecieron extremadamente simpáticas y acogedoras. Una de las inquilinas de la casa, con la que hizo migas, habría sido su cicerone en una ciudad que a Carson McCullers siempre le pareció tan intrincada que incluso al final de su vida dudaba al cruzar una calle, si no estaba bien orientada. Pero ocurrió una desgracia. Confiando excesivamente en su equívoca guía, Carson se dirigía en metro a la Academia Juilliard de música, cuando la totalidad del dinero que poseía (destinado a pagar los cursos) y aquella «amiga», que se había prestado a guardarlo, desaparecían a la vez. Carson se encontró de pronto sin un céntimo en mitad del metro. Según algunos, tardó varias semanas en encontrar la salida [...].

Sin intentar dilucidar el grado de invención que contiene esta leyenda, no es menos cierto que Carson McCullers abandonó entonces su carrera musical en beneficio de una carrera literaria, por lo que algún día, en un punto concreto de los múltiples laberintos misteriosos y helados del metro de Nueva York –punto situado presumiblemente entre un vendedor de chicles y una de esas máquinas que adivinan el futuro–, habría que poner una placa de bronce en memoria de aquella equívoca granuja que desapareció con el dinero destinado a los estudios musicales de Carson. Pues, parafraseando uno de los lugares comunes predilectos de los creadores de anuncios publicitarios destinados a la televisión, tal vez hayamos perdido una gran intérprete, pero ganamos una gran escritora.[14]

Así pues, Carson ya no tiene dinero para pagar la matrícula de su curso universitario. Si quiere quedarse en Nueva York, tendrá que trabajar. Sabe que no debe decir nada a sus padres, pues enseguida le enviarían un billete de autobús de regreso a casa. Pero no es fácil encontrar trabajo en estos años inmediatamente posteriores a la Gran Depresión. Y Carson se halla un poco perdida en la ciudad. Con frecuencia, se pasa las tardes leyendo en una cabina telefónica de los grandes almacenes Macy's, pues le parece un lugar seguro. Por las noches, apenas duerme, pues tiene miedo en aquella habitación que supuestamente comparte con una mucha-

cha que siempre está ausente. Si realmente quiere pasar un año en Nueva York, donde ha comenzado a asistir a las clases nocturnas de la Universidad de Columbia, debe mudarse:

> Finalmente, pensé que debía pedir consejo a la Jefa de estudios de Columbia.
>
> –¿Qué edad tiene usted? –me preguntó.
>
> –Diecisiete –dije, orgullosa.
>
> –Es usted demasiado joven para vivir sola en esta ciudad –afirmó, y luego me sugirió un club para estudiantes.
>
> Recogí mis cosas y me instalé en el Parnassus Club. Allí, por primera vez en una semana, conseguí dormir. ¡Veinte horas seguidas!
>
> En el club, conocí a una muchacha que estaba trabajando en una fuga de Bach, y me sentí como en casa. Enseguida hice amigas. Cuando mi mejor amiga me dijo que se iba a trasladar al Three Arts Club, decidí irme con ella.[15]

En aquellos hogares femeninos –en el Three Arts Club residían unas ciento cincuenta muchachas, la mayoría aspirantes a profesiones artísticas–, Carson se relaciona con una o dos amigas, con las que a veces sale. Pero en general se mantiene al margen de los grupos que se constituyen. Lee y escribe mucho. Diariamente, envía una carta a su madre, que le contesta con idéntica regularidad: por desgracia, estas cartas, fundamentales para intentar comprender la extraña relación entre Carson y Marguerite Smith, se han perdido. De igual manera podemos observar que en las novelas de Carson McCullers –a excepción de la primera, en la que la madre de Mick es una mujer muy desdibujada–, todas las madres han desaparecido, y tan sólo reaparecen en los textos escritos después de 1955, año de la muerte de Marguerite Smith.

Para poder pagar la pensión, Carson realiza diversos «trabajillos», como dirá más tarde, pero siempre la contratan por poco tiempo. El trabajo como pianista acompañante en clases de danza va bastante bien. Pero el empleo en la revista *More Fun and New Comics* le espanta: «¡Yo, una autora trágica, corrigiendo artículos cómicos!», exclamará con ironía en *Illumination and Night Glare*.

> Me sentí sinceramente agradecida cuando, al cabo de dos meses, me despidieron [...].Luego tuve que buscar otra cosa, y trabajé con la señora Louise B., quien insistió en nombrarme «representante de bienes inmobiliarios». Yo daba a los clientes

la lista de los apartamentos (en venta) de Nueva York. La mayor parte del trabajo –lo recuerdo bien– consistía en ir a buscar crema agria para la señora Fields, que se la comía con una larga cuchara de helado. Pero un día, mientras yo leía a Proust, oculta tras un grueso libro de registros, justo cuando me hallaba en medio de una de esas largas frases proustianas, la señora Fields me pilló *in fraganti*. Cogió rápidamente el voluminoso libro y me golpeó con él la cabeza, soltando al mismo tiempo un venenoso «¡Jamás llegará usted a nada!» Luego, remató la faena con otro registrazo. De esa manera, acabé nuevamente de patitas en la calle.

Confiemos en que la anécdota, sacada a colación por todos los biógrafos, sea cierta: ¡qué mayor dicha puede haber para un escritor que la de perder un mediocre empleo temporal por amor a Marcel Proust, por estar enteramente sumido en la lectura de *Un amor de Swann*!

De aquel período de «vacas flacas» da testimonio un relato, «Court in the West Eighties» («El patio de la calle Ochenta»),[16] que, a pesar de su calidad, jamás saldrá a la luz en vida de la autora. Una joven provinciana de dieciocho años, que acaba de llegar a Nueva York y vive en un inmueble más bien espantoso, observa desde la ventana a sus vecinos: la joven pareja, la violonchelista, el hombre pelirrojo... Ve cómo viven, entran y salen, se mudan y desaparecen. Relata sus manías, sus horas de hastío, sus dificultades para soportarse los unos a los otros, sus angustias, y a veces su dramas.

Mientras Carson vive su primera experiencia de independencia, Edwin Peacock conoce en Columbus a un joven militar de Fort Benning muy seductor, del que se hace amigo. «En aquella época, mi amigo Edwin me escribió contándome que había conocido en la biblioteca a un joven, y que lo había invitado a tomar una copa en su casa. Me dijo que era encantador y que estaba seguro de que iba a gustarme mucho cuando regresara a Columbus y le conociese.»[17] Peacock presentó a su nuevo amigo, James Reeves McCullers –que, al igual que Carson, tan sólo utilizaba su segundo nombre, Reeves–, a la familia Smith. Marguerite se quedó prendada de él y le «adoptó», incluyéndolo, junto con Peacock, en el círculo de jóvenes que deseaba tener a su alrededor.

Carson no regresará a su ciudad hasta junio de 1935. En febrero comienza sus cursos de escritura en Columbia con Dorothy Scarborough y Helen Rose Hull. Acabado el año universitario, vuelve al Sur y, nada más llegar a su casa, decide trabajar en un periódico lo-

cal, el *Columbus Ledger*, pero el empleo durará poco. Carson pensaba entregarse a la escritura y mantener las costumbres adquiridas gracias a los cursos –escribir regularmente– dedicándose también un poco al periodismo. Pero fracasa en su intento. Es demasiado fantasiosa para ese trabajo, se siente absolutamente ajena a la excitación del ámbito informativo. En fin, detesta profundamente ese mundillo. Años después, le explicará a su primer biógrafo, Oliver Evans,[18] que no conseguía someterse a ninguna de las exigencias mínimas del oficio, y que persistía en escribir cosas tales como «el asesino ha sido conducido a la prisión de la ciudad», cuando le repetían una y otra vez que lo propio era escribir «el presunto asesino». Carson estima que una profesión así tan sólo puede ser conveniente para seres carentes de imaginación –de hecho, nadie ha demostrado aún lo contrario– y, al dejar el periódico, afirma furiosamente lo que piensa: «¡Preferiría morirme de hambre antes que hacer este trabajo!»

Pero aquel verano de 1935 le ofrece a Carson algo más que su desencanto con el periodismo: *el* encuentro de su vida.

> En junio, al regresar [a Columbus], conocí a Reeves McCullers en casa de Edwin Peacock. La primera vez que le vi sufrí una auténtica conmoción, conmoción ante la belleza en estado puro. Reeves era el hombre más hermoso que yo había visto en mi vida. Nos habló de Marx y de Engels, así que enseguida me di cuenta de que era de izquierdas [liberal], algo muy importante, a mis ojos, en una comunidad atrasada del Sur. Los tres pasamos varios días juntos, y una noche en que estábamos solos, Reeves y yo nos prometimos. Allí, contemplando las estrellas, el tiempo no existía, me olvidé de la hora que era, y cuando Reeves me llevó a casa, me encontré a mis padres tremendamente angustiados, pues eran las dos de la mañana. Afortunadamente, mi madre también estaba prendada de Reeves, que, entre otras cosas, solía llevarle con frecuencia algunos discos.
>
> Por aquel entonces, Reeves estaba en el Ejército, en Fort Benning, Georgia. A los dos nos gustaba hacer deporte, y Reeves solía birlarle la bicicleta a Edwin para ir juntos al campamento scout, que estaba a unas treinta millas. Mamá nos preparaba comida, y los dos rodábamos juntos por aquellos caminos, parándonos de cuando en cuando a matar el gusanillo. A él le apasionaba el ajedrez, así que, después de darnos un chapuzón en el agua oscura y fría, echábamos una partida (que él siempre ganaba). Después volvíamos a bañarnos y emprendíamos el largo camino de regreso.
>
> Yo tenía dieciocho años y él era mi primer amor.[19]

El cabo McCullers tiene veintidós años (nació el 11 de agosto de 1913 en Wetumpka, Alabama, y pasó su primera infancia en Jesup, Georgia, antes de regresar a su Estado natal) pero aparenta dieciocho. Carson tiene dieciocho pero aparenta apenas quince, a pesar de su estatura, casi igual a la de Reeves. Los dos jóvenes ya no se separarán durante todo aquel verano. Junto con Peacock, forman un trío de amigos inseparables, cosa que regocija enormemente a Marguerite Smith. Reeves es encantador, y Marguerite no ha esperado a saber la opinión de Carson para intimar con él. Cada vez que Reeves acude a su casa, le lleva flores, algo que ella aprecia especialmente, así como caramelos y frutas para los niños. Incluso después de conocer a Carson, cuando va a verla, Reeves jamás olvida llevar la cerveza y los cigarrillos que tanto le gustan a Marguerite.

En 1931, al finalizar el instituto, Reeves se había enrolado por tres años en el Ejército y había sido destinado a Fort Benning. En noviembre de 1934, firma por tres años más. Antes de ingresar en el Ejército, Reeves había sido, en el instituto de Wetumpka, todo lo que Carson no era: un *líder*, amado por sus compañeros, admirado por su encanto, por su físico, envidiado por los chicos y adorado por las chicas, bueno en fútbol y bueno en clase. Sin embargo, el pequeño James Reeves McCullers Jr. había tenido una infancia difícil, zozobrando entre un padre inestable que había «hecho de todo» –y que bebía en exceso– y una madre ocupada por entero en «hacer frente» a la situación. Jessie McCullers (1888-1964) era una mujer enérgica y firme, pero a menudo se veía obligada a enviar a sus hijos (llegó a tener cinco, entre 1913 –Reeves– y 1921) a casa de otros familiares, pues la vida en la suya era muy dura. En la familia McCullers, las mujeres eran fuertes y los hombres débiles. Tal vez a causa de esa «maldición» atávica, Reeves se sentirá toda la vida sometido. En la familia de Carson ocurre un poco lo mismo. Consciente de eso, Carson, al inicio de su historia de amor, intentará no mostrarse dominante, y reforzar la virilidad de Reeves.

El retrato que de él hace Oliver Evans –y que sin duda debe mucho a Carson McCullers, pues, como hemos dicho, el ensayo biográfico de Evans fue escrito y publicado en vida de la autora– presenta a Reeves como un joven muy atractivo:

> Tenía [...] antepasados irlandeses y una gran belleza viril: rubio, ojos gris-azulados, rasgos excepcionalmente regulares, un cuerpo robusto y airoso, que mantenía en perfectas condicio-

nes. Su altura –más bien baja, para ser un hombre– era aproximadamente la misma que la de Carson. No había ido a la universidad –algo que, después, sería una fuente de frustración constante para él– pero era inteligente, culto, y se expresaba con soltura. Había algo ligeramente desconcertante en su encanto, no porque éste fuese, en modo alguno, premeditado (al contrario, era sorprendentemente natural) ni porque él lo utilizara con un determinado fin, al menos conscientemente; cuando alguien conocía a Reeves McCullers, cuya vida iba a ser tan trágica, convenía en que había algo extraño, casi perturbador en su forma de seducir a todo el mundo, a toda clase de gentes, incluso a los animales. Ése era uno de los aspectos en los que se diferenciaba de Carson: a ella no le resultaba fácil hacer amigos (aunque, llegado el caso, les fuese del todo leal), mientras que a Reeves, por más que se lo propusiese, le resultaba difícil ganarse un enemigo.[20]

En sus relaciones sociales, Carson y Reeves son, en efecto, muy distintos. Pero en su manera de ver el mundo y de afrontar sus respectivas existencias tienen muchas cosas en común, empezando por su afición desmedida por la literatura, no como divertimento, sino como manera de «leer el mundo», y tal vez de intentar escribirlo. Con todo, Reeves es más un narrador que un escritor. Cuenta historias como nadie. Y su auditorio le escucha con pasión. Pero eso no le basta. Probablemente, durante aquel verano de 1935, al lado de Carson, que escribe casi diariamente (¿acostumbraría ya entonces a prepararse, desde por la mañana, aquellos termos enteros de «hot sherry tea», que contenían más *sherry* que té?), Reeves comienza a expresar su deseo de convertirse en escritor para intentar «llegar a ser alguien». «Yo llevaba dos años escribiendo, y Reeves afirmaba que también él quería ser escritor»,[21] dirá ella años después. Y el alcohol, ¿también él bebe ya demasiado? De ser así, difícilmente puede advertirlo la familia Smith, en la que –algo excepcional en el Sur de aquella época– no se censuraba el alcohol. ¿Beben ya juntos, Carson y él? Sin duda, pero igual que todo el mundo en aquellas interminables veladas en las que se discute a más no poder. Nada que ver con la dependencia patológica que, como consecuencia, desarrollarán después.

Desde aquel primer encuentro, se evidencia entre los dos jóvenes, por encima de los gustos idénticos y de la seducción recíproca, un vínculo más intenso y más irracional, una extraña «gemelidad» que nadie llegará nunca a comprender realmente, en la que cada uno de ellos se obstinará en buscar al responsable de su

desastre común, en ver por doquier defectos, maldad, ansia de perjudicar, deseo de destrucción. Y eso que entre aquel verano de 1935 y la muerte de Reeves, o sea, durante casi veinte años, Carson y Reeves jamás llegarán a separarse realmente.

Esa oscura ligazón, esa afinidad secreta, dio, sin duda, origen –como era de esperar– a un relato que da buena cuenta de ella, con su entera libertad de «inventar lo verdadero». En *Les Évangiles du crime* (Los Evangelios del crimen), la joven novelista francesa Linda Lê consagra uno de los cuatro relatos que componen ese libro apasionante a un tal «Reeves C.», marido de una célebre novelista estadounidense. Lê evoca su historia con una gran sensibilidad, a menudo con bastante más acierto que quienes pretenden contarla de manera objetiva:

> El joven que actuó como mediador del destino se llamaba Edwin. Un día decidió reunir a sus dos amigos, Carson y Reeves, y presentarles [...]. Se conocieron un día de verano. Reeves llevaba su uniforme de soldado, Carson un pantalón de hombre y una chaqueta demasiado ancha [...]. Al principio, Edwin les acompañaba a todas partes, su presencia les impedía terminar de reconocerse, les hacía sentirse aún mutuamente extraños [...]. Edwin acabó esfumándose [...]. Carson y Reeves se cogían de la mano, permanecían en silencio, juntos. Si yo hubiese pasado en aquel momento ante la ventana de su habitación, me habría dicho, al verles así, mano con mano, sonrisa en los labios: esos dos, con ese aire de huérfanos autosuficientes, excitan la imaginación de los verdugos [...]. Reeves se le declaró [...]. Le dijo que la amaba como un hermano de siniestro porvenir ama a la granujilla de su hermana [...]. Carson le miraba con ojos febriles y tristes. Era ella quien, de costumbre, actuaba así, quien forzaba al otro a amarla, pero de tal modo que creyese que la rechazaba. Ella creía ser la única afligida por tal orgullo. Ella creía ser la única poseedora de esa manera, a un tiempo cómica y vándala, que tenía Reeves de mendigar cariño. Carson había encontrado a su doble, y su doble le declaró su amor como si profiriese una amenaza.[22]

Según Edwin Peacock, Reeves le había oído hablar tanto de Carson que quizá ya estuviese un poco enamorado antes de conocerla. Peacock conservó de aquel verano de 1935 un recuerdo deslumbrador. A lo largo de toda su vida, cada vez que tuvo que evocarlo, relató un período, según él, «fuera del tiempo», con la indulgencia y la emoción que, al mirar atrás, se suele experimentar por aquella juventud tan fugitiva en la que uno se ha sentido

repentinamente poderoso, dueño de sí y capaz de modificar la realidad. Juntos, los tres amigos charlaban sin cesar de literatura y de política. El señor Smith les prestaba su cabriolé de 4 cilindros. Colocaban el fonógrafo en el asiento de atrás y se iban a pasear por los alrededores de Columbus. Algunos días, cuando él estaba ocupado, Carson y Reeves se iban a bañar en el estanque más próximo. Como dos enamorados. Pero, según precisará después Carson McCullers, «jamás habíamos hecho el amor, porque yo le había dicho que no quería tener esa experiencia hasta saber con certeza que siempre le amaría»[23]... Nada que ver con la amazona triunfante y provocadora, descarada y aficionada al travestismo, que tan a menudo se ha evocado.

En septiembre, cuando Carson parte otra vez a Nueva York, se considera casi «la prometida» de Reeves. Se inscribe en el Washington Square College de la Universidad de Nueva York, para realizar, durante dos semestres, el curso de escritura que imparte Sylvia Chatfield Bates, una profesora que goza de excelente reputación entre los alumnos por su sensibilidad artística, su amplitud de espíritu y su manera de descubrir y de alentar a los jóvenes talentos. Ciertamente, gracias a ella Carson tomará la firme decisión de ser escritora, asumiendo los riesgos que ello conlleva, siendo consciente de la fuerza, la capacidad de resistencia y de obstinación que se necesita para lograrlo. Sylvia Chatfield Bates logra convencer a su joven alumna de que realmente posee talento. Hasta el punto de que, según ella, ya puede «lanzarse a la aventura». Así se desprende del comentario que la señora Bates hizo de un relato de Carson, «Poldi», primera de una larga serie de historias de amor no correspondido, en este caso entre Hans, el pequeño pianista, y Poldi Klein, la violonchelista:[24]

> Aquí tenemos un excelente ejemplo de relato «pictórico» –comenta la profesora–: dramatización completa de un tema muy parco, descripción de una situación casi estática cuyos elementos narrativos pertenecen al pasado o al futuro. Es una historia bastante banal, pero no demasiado. Usted debe –y consigue– vencer esta banalidad (igual que Willa Cather en *Lucy Gayheart*) recurriendo a la veracidad, a la precisión y a la riqueza de detalles. Muchos relatos consiguen venderse gracias a la calidad de los detalles. Como yo ya he constatado, los suyos están en esa línea. Los detalles son buenos. Muy vivos.
>
> Un relato apoyado en un cierto conocimiento técnico puede tener iguales oportunidades de éxito. Su conocimiento de la técnica musical, que es brillante, suena bien, «afinado». Aunque un músico juzgaría al respecto mejor que yo. Al lector medio le gus-

taría que el relato fuese un poco más *vivace*. Que fuera más allá y que permitiese comprender mejor lo que ocurre al final. Pero a mí me gusta tal cual. En mi opinión, no tiene usted por qué retocarlo.

Sylvia Chatfield Bates vuelve a reconocer las cualidades literarias de Carson en la lectura que hace de un texto que bien podríamos calificar de premonitorio: una escena entre una pareja de alcohólicos. En dicho comentario, afirma que no le gusta «Instant of the Hour After» («Un instante de la hora siguiente»), cuya intriga le parece floja, poco desarrollada, y no ve por qué hay que «dar tantos detalles desagradables, cuando de lo único que se trata es de descubrir que Marshall conoce un amor tan intenso que se arriesga a ser destruido por él».[25] Según ella, este relato sí precisa ser retocado, e incluso totalmente reescrito. Pero el primer párrafo de su comentario es muy revelador acerca de lo que piensa del talento de su alumna:

> Éste es el texto que más me gusta de todos los que usted ha escrito. Ya sabe que no acostumbro a hacerle únicamente cumplidos. Veamos primero lo que está bien: si no hubiese leído nunca nada suyo, le diría unas cuantas cosas acerca del vigor de su estilo y de la agudeza de su percepción. La manera en que cada pequeño detalle adquiere fuerza dramática es excelente y muy original. Los personajes logran existir perfectamente gracias a la realidad de las escenas descritas. El rasgo «sobresaliente» del relato, la encantadora «pizca de sal artística», es fruto de los dos personajes encerrados en la botella. Es muy chocante, y muy bueno.[26]

En Columbus, desde que Carson se ha ido, Reeves se aburre. Cada vez siente más ganas de marcharse, también él, «al Norte». Más aún sabiendo que su amigo John Vincent Adams acaba de instalarse en Nueva York para iniciar allí sus estudios y tal vez, según afirma, «escribir». Pero para salir del Ejército, con el que Reeves se ha vuelto a comprometer mediante contrato el año anterior, debe pagar unos mil quinientos dólares, y ahora está sin blanca. En vista de ello, intenta olvidar sus sueños de partir, de estudios, de libros, y volver a ser simplemente el cabo McCullers. Mientras, obligado por las circunstancias, decide «sobrellevar su mal con paciencia», en enero de 1936 muere una de sus tías, legándole algo de dinero. Suficiente, en todo caso, para pagar su deuda con el Ejército. Liberado ya de sus obligaciones militares, reincorporado a la vida civil, Reeves se traslada a Nueva York me-

ses después, y se instala en casa de John Vincent Adams, situada en el 439 Oeste de la calle Cuarenta y tres. Una vez allí, se inscribe en la Universidad de Columbia para seguir las clases de antropología y periodismo durante el trimestre de otoño.

Entretanto, en junio, Carson regresa a Columbus, agotada tras su año universitario. Pero el verano idílico de 1935 no se repetirá: Sylvia Chatfield Bates ha aconsejado a su alumna que siga el curso de verano que va a dar en Columbia Whit Burnett, un excelente profesor que, además, dirige junto con su esposa Martha Foley la revista *Story*, famosa por la calidad de los relatos que publica y por el apoyo que presta a los nuevos autores.

«Es difícil –observa Oliver Evans– calibrar la extrema importancia que, en los años treinta y cuarenta, tenía aquella revista, en la que publicaron sus primeros relatos gente como William Saroyan, J. D. Salinger, Tennessee Williams, Jesse Stuart, Frederick Prokosh, Truman Capote, Nelson Algren o Norman Mailer, y que contaba entre sus colaboradores habituales con William Faulkner, Sherwood Anderson y Erskine Caldwell. Antes o después, aparecieron en ella textos de Gertrude Stein, William March, Kay Boyle, James T. Farrell y Richard Wright, así como de otros autores del otro lado del Atlántico: Frank O'Connor, Graham Greene, Sean O'Faolain, y –traducidos– Ignazio Silone y dos premios Nobel, Luigi Pirandello e Ivan Bounine.»[27]

Gracias a Whit Burnett, el nombre de Carson Smith aparecerá por primera vez en *Story* (diciembre de 1936). La revista le aceptó «Wunderkind», la historia de una niña prodigio, una pianista de quince años con un hermoso futuro por delante pero que, de pronto, comprende que jamás llegará a ser una gran intérprete. Para Carson, fue la manera de decir su adiós definitivo al sueño de su madre, que por un tiempo también fue el suyo: verla convertida en una célebre concertista. Con los veinticinco dólares que le pagaron –la prueba de que era realmente una escritora, una «profesional»–, se regaló a sí misma pasteles de chocolate, una botella de buen vino y un libro de Thomas More. Whit Burnett también le aceptó otro texto titulado «Like That» («Así»), pero no llegó a publicarlo (jamás vio la luz en vida de la autora, y fue descubierto en los archivos de *Story*), al estimar que aquel relato de una pubertad dolorosa, angustiada, experimentada por una niña que observa con terror cómo su hermana mayor se hace adulta, y en el que, por ejemplo, se hablaba de las primeras menstruaciones, era impublicable en plenos años treinta. Según él, había que aguardar «una época más liberal» que la de entonces.

En el mes de noviembre, antes de conocer lo que ella ve como su primer logro, el inicio de su carrera literaria, Carson vuelve a caer gravemente enferma. Reeves, que por entonces estaba siguiendo sus cursos en Columbia, los abandona para acompañarla de vuelta a Columbus. Los médicos hablan de tuberculosis, y una vez más nadie presta atención al agudo reumatismo articular que padece Carson. Ella le pide a Reeves que se vaya, que prosiga su vida en Nueva York, y, durante su larga convalecencia, emprende un proyecto de mayor envergadura. Una novela. Carson trabaja mucho, a pesar de encontrarse muy débil. Apenas come, y fuma unos tres paquetes de cigarrillos al día. Tan sólo piensa en su libro. El protagonista se llama al principio John Minovich, luego Harry Minowitz –un personaje llamado así aparecerá en la novela tal y como será publicada cuatro años después, aunque ya no como protagonista– y, finalmente, John Singer, un sordomudo. Poco a poco, todo comienza a encajar, y Carson experimenta lo que, de ahora en adelante, será ya su método de trabajo, esa manera de tantear, de desbarrar, de escribir durante días cosas aparentemente sin sentido, para luego experimentar de pronto lo que ella llama una «iluminación», esa especie de «gracia que recibe el escritor mientras trabaja» de la que hablará cada vez que le pidan que explique su «técnica», y que detalla en un pasaje de «The Flowering Dream: Notes on Writing» («El sueño floreciente: Notas sobre la escritura»):

> Mi comprensión es sólo fragmentaria. Comprendo a los personajes, pero la novela en sí permanece en un estado de indefinición. La clave aparece a veces como por azar, en esos instantes que nadie, y menos el autor, puede comprender. Instantes que, en mi caso, se dan generalmente tras un gran esfuerzo. Revelaciones que son la bendición del trabajo. Toda mi obra se ha escrito así. Para un escritor, resulta al mismo tiempo arriesgado y hermoso depender de tales revelaciones. Cuando, tras meses de tanteos y de trabajo, la idea se desvanece al fin, la complicidad resultante es de orden divino. El flujo mana siempre del inconsciente, y de manera incontrolable. Yo trabajé un año entero en *El corazón es un cazador solitario* sin comprender en absoluto lo que estaba haciendo. Cada uno de los personajes se erguía en personaje central de la novela, pero ¿por qué? Yo ignoraba la razón. Había decidido no escribir una novela, sino una serie de relatos. Cuando me vino la idea, la experimenté como una mutilación de mi propio cuerpo, me desesperé. Había trabajado cinco horas seguidas. Salí a dar una vuelta. Bruscamente, justo en el instante en que cruzaba la carretera, supe que Harry Minowitz,

el personaje al que se dirigían los demás, era un hombre diferente, un sordomudo, y su nombre se transformó al instante en John Singer. Entonces, la novela apareció ante mí con nitidez y, por vez primera, me entregué con toda mi alma a *El corazón es un cazador solitario*.[28]

3

El nacimiento de Carson McCullers

Cuando Reeves regresa a Nueva York para iniciar un nuevo trimestre de estudios en Columbia, Carson aún no se ha recuperado de su supuesta tuberculosis. Antes de volver al Norte, Reeves ha dudado mucho entre si debía o no dejar a la muchacha a la que ya considera su «prometida», pero *ella ha insistido y le ha jurado* escribirle casi diariamente. Reeves vive de nuevo con su amigo John Vincent Adams, y prosigue, en fin, la vida de estudiante con la que tanto ha soñado. Pero ésta durará sólo un trimestre, el único de su vida. En primavera, cuando se interrumpen las clases, los dos jóvenes alquilan una casa de campo situada a unos ochenta kilómetros al norte de Nueva York, en Golden Bridge, junto al lago Katona. Una de las habitaciones aguarda a Carson, cuya llegada está prevista. Y, en efecto, ella se les une en cuanto se siente lo suficientemente fuerte para realizar el viaje. Reeves va a buscarla a Nueva York. Pero sus anhelos de pasar la primavera juntos, en amor y sosiego, solos, lejos de la familia, se ven frustrados: apenas dos semanas después de instalarse allí, Carson cae de nuevo enferma y desea, como cada vez que se siente mal, estar con su madre. Reeves la acompaña de regreso y ambos toman un barco para Georgia.

John Vincent Adams y Reeves McCullers habían pensado pasar algún tiempo en México. Reeves esperaba que aquella tierra de aventuras y leyendas, aquel país de larga e intrincada historia fuese una fuente de inspiración para su primera novela. Pero Adams parece haber pospuesto su ambición de convertirse en el

autor de la futura «gran novela norteamericana», la obra a la que se creía destinado cinco años antes, cuando Reeves y él se conocieron en Fort Benning. Ha decidido casarse y renunciar al viaje. En vista de lo cual, también Reeves comienza a barajar la posibilidad de contraer matrimonio. Con Carson, por supuesto. El único problema es la escasez de dinero. Así que intenta encontrar un trabajo, cosa nada fácil en aquellos tiempos de crisis económica. Tras diversas tentativas infructuosas en otras tantas ciudades, Reeves viaja a Charlotte, Carolina del Norte, donde vive uno de sus tíos, John T. Winn Jr., de manera muy miserable con su mujer y sus dos jóvenes hijos. Reeves confía en encontrar allí un puesto de periodista en el diario local, el *Observer*. Pero de nuevo se lleva un chasco. A pesar de todo, impulsado por su deseo de casarse, no se desanima, continúa a la caza de la menor pista y termina encontrando, en la Retail Credit Corporation, un puesto de *credit investigator*, por el que cobra prácticamente a comisión, y cuya función es «colocar» préstamos, tras haberse informado de las necesidades, y también de la solvencia, de los clientes potenciales, lo que le obliga a inmiscuirse en las vidas ajenas, cosa que no le agrada. Al tiempo que se queja a John Vincent Adams de aquella actividad tan poco estimulante como poco lucrativa, insiste, en sus cartas a Carson, en su alegría por poder ganar el dinero necesario para casarse, en lo a gusto que se siente en Charlotte, cuyo clima, menos cálido y, sobre todo, menos asfixiante, le conviene mucho más que el de Columbus, tanto que ha conseguido librarse de las incesantes crisis de asma que le amargaban la vida.

También Carson comienza a soñar con el matrimonio, y parece animada por el proyecto. De hecho, se restablece más pronto de lo habitual. Y no sólo intenta ganar algo de dinero dando, a finales del verano, una serie de conferencias sobre música ante unas cuantas mujeres ociosas de la sociedad «culta» de Columbus, sino que habla del ajuar que espera reunir con él. Ésta es la primera vez que se la ve interesada por comprar ropa interior y vestidos. Años después adquirirá una afición sensual por las telas preciosas y finas –por la seda blanca en particular–, pero durante su juventud nada está más lejos de sus preocupaciones. Escribe a Reeves con gran regularidad, sin ocultarle ninguno de los detalles de su vida cotidiana, ninguna de las amistades que establece. En sus cartas alude sobre todo a una mujer que ha conocido en una de sus conferencias, Kathleen Woodruff, que acaba de pasar una temporada en Europa. Woodruff ha vivido en París, en la famosa «orilla izquierda», núcleo de intelectuales y artistas. París es una ciudad hecha a la medida de los escritores, y muy pronto, afir-

ma Carson con pasmosa convicción, ella y Reeves irán a vivir allí. El clima es estupendo, el marco magnífico y en Saint-Germain-des-Prés se cena al aire libre. En París, según le ha dicho su amiga, «un escritor siempre encuentra grano que moler». «Allí nos haremos ricos y famosos», concluye con su tono de niña imperiosa y porfiada.

A juzgar por lo que dice, podríamos deducir que es Carson, antes que su futuro marido, quien «sueña con Europa». Pero no nos equivoquemos: de sus propósitos, a fin de cuentas bastante mundanos, Carson tan sólo conserva la adecuación mental que realiza entre París y la literatura. La capital francesa, tal y como ella se la figura, no es más que un marco estereotipado, una «fantasía para la gente de letras», y por esa razón, precisamente, cree que necesita y debe ir allí. Por entonces, quienes la oyen hablar así de su porvenir literario se ríen, más o menos sin reservas, de ella. No creen que esté verdaderamente decidida a ser escritora. Y menos aún que tal destino pueda cumplirse en la pequeña sudista, en la alocada y achacosa hija del joyero Lamar Smith y de su fantasiosa mujer Marguerite.

Al llegar a la estación de Columbus, a primeras horas del 20 de septiembre de 1937, Reeves McCullers sabe que no ha ahorrado suficiente dinero, ni mucho menos, para que su empeño en casarse con Carson Smith parezca razonable. Para colmo, se ha dado un golpe con el coche y la reparación le ha costado un ojo de la cara. Aun así, está absolutamente decidido a casarse, y cuanto antes. Es más: ese mismo día, en la casa de los Smith, en presencia de la familia de Carson y de Edwin Peacock. Carson y Reeves apenas han tardado unos minutos en decidirse, y el pastor baptista llegará al mediodía. En cualquier otra familia, aquello parecería un disparate, pero los Smith están acostumbrados a esa clase de incongruencias. Marguerite, como siempre, se toma las cosas con la mayor naturalidad. Reeves va vestido de manera sencilla; Carson ha hecho de tripas corazón y se ha puesto un traje sastre, pero no ha renunciado a sus pesados zapatos planos –los tacones la harían parecer más alta que Reeves– y a sus largos calcetines blancos. Los presentes habían convenido que al entrar los novios en el salón sonaría un fragmento de uno de sus discos preferidos, el *Concierto para dos violines en re menor* de Bach. La leyenda afirma que Peacock se equivocó de cara y puso un movimiento mucho más rápido de lo que exigía el evento, lo que acentuó aún más la rareza de la ceremonia. También que Marguerite Smith, tan vinculada a Carson, y que quería a Reeves como al hijo que había anhelado durante su primer embarazo, calmó la inquie-

tud que le producía ver partir a su hija repitiendo la letra de una vieja canción: «*A son is a son 'til he gets a wife, a daughter's a daughter the rest of her life.*»[1]* En lo que respecta a Lamar Smith, nada se sabe, salvo que estuvo presente. Esa misma noche, Reeves McCullers y Carson –que a partir de ese instante, durante el resto de su vida y para la posteridad se apellidará como su marido– toman el tren para Charlotte. Él tiene veinticuatro años, ella apenas veinte.

¿Por qué se casó con Reeves? A lo largo de su vida, Carson McCullers deberá responder muchas veces a esta pregunta. Una de las respuestas más frecuentes que dará será la de que, sencillamente, «fue el primer hombre que me besó». Ella no ignoraba que estas palabras remitirían forzosamente a sus lectores a una escena que escribió poco después de su matrimonio, incluida en su primera novela, *El corazón es un cazador solitario*. Aunque conviene no tomarla como una trasposición del hecho, es inevitable referirse a ella. Tanto que nada, ni en lo que escribirá luego, ni en lo que se la verá vivir, vendrá a contradecir aquel malestar físico, el peso de aquel primer beso casi negado, casi borrado de la consciencia, y que, empero, «conduce siempre al pecado», como dirá mucho después Mollie en *The Square Root of Wonderful* (La raíz cuadrada de lo maravilloso):

> –Tal vez deberíamos marcharnos, si queremos regresar antes de que anochezca.
>
> –No –dijo él–. Tumbémonos. Sólo unos minutos.
>
> Él amontonó varias brazadas de agujas de pino, de hojas, de musgo gris. Mientras, ella se chupaba la rodilla, observándole. Tenía los puños apretados y todo el cuerpo en tensión.
>
> –Ya podemos dormir un rato; así estaremos descansados para el camino de vuelta.
>
> Los dos se tumbaron sobre el lecho mullido mirando las ramas verde oscuro de los pinos en el cielo [...]. Se giraron a la vez. Estaban uno pegado al otro. Ella le sintió temblar y apretó los puños frenéticamente.
>
> –Oh, Dios mío –repetía él sin cesar.
>
> Ella tuvo la impresión de que la cabeza se le despegaba del cuerpo y salía disparada hacia lo lejos. Sus ojos se clavaron en el sol cegador, mientras contaba mentalmente. Y luego sucedió. Sucedió tal cual [...].
>
> –Tienes que comprender –repitió Harry, llorando.
>
> Él estaba completamente inmóvil, y las lágrimas corrían por

* «Un hijo es un hijo hasta que se casa, una hija es una hija toda su vida.» *(N. del T.)*

su pálido rostro. Ella era incapaz de pensar en por qué estaba llorando. Una hormiga le mordió el tobillo; ella la cogió entre los dedos y la examinó de cerca.

–Ya ves –prosiguió él–, nunca antes había besado a una chica.

– Tampoco yo. Jamás había besado a un chico. Salvo a los de mi familia, claro.

Si Carson necesitaba casarse, tal vez era por razones que jamás quiso comprender del todo, en ningún momento de su vida. Cuando decidió irse a vivir al Norte, nunca consiguió pasar una larga temporada en Nueva York sin enfermar. En primer lugar, a causa de su frágil salud, desde luego. Y también a causa del clima. Pero no debemos obviar su imposibilidad casi patológica de vivir sola. E incluso más: de dormir sola. «Carson y yo compartimos [...] la misma habitación, desde la que se veían las mismas lilas de las Indias y las mismas magnolias del Japón, y, durante los doce primeros años de mi vida, la misma cama de caoba»,[2] escribe su hermana en el citado prefacio al volumen póstumo titulado *The Mortgaged Heart*. A lo largo de toda su existencia, Carson «se colará» voluntaria e inesperadamente en la cama de sus amigos. Algunos experimentaron una cierta incomodidad, un cierto malestar por ello, a pesar de que enseguida se daban cuenta de que en los escarceos de Carson no había el más mínimo impulso sexual, sino únicamente una necesidad infantil de acurrucarse. Por lo general, a Carson le gustaba tocar a las personas con las que hablaba. Era una manera de sentirse más cercana a ellos, de estar realmente «con» ellos. «[...] Eso era lo que [Frankie] tanto había deseado durante las noches de aquel verano: que alguien durmiese en su misma cama. Tumbada, en medio de la oscuridad, escuchó durante largo rato el rumor de las respiraciones, luego se incorporó en la cama, apoyándose en un codo [...] Frankie había inspirado profundamente antes de apoyar la barbilla sobre el pequeño hombro sudoroso y picudo, con los ojos cerrados. Pues, ahora que alguien dormía junto a ella en la oscuridad, tenía un poco menos de miedo.»

«Durante los ocho primeros meses de su matrimonio, [Carson y Reeves] fueron pobres y dichosos»: así podríamos resumir, con cierta ironía, los diversos relatos con los que sus amigos dieron cuenta de aquel período. La propia Carson, al final de su vida –en un momento en que su visión de su existencia en común con Reeves ya es muy poco idílica–, la describe de un modo que, si bien

subraya su penuria, deja entrever también una cierta forma de dicha:

> Los sábados por la noche, tras dejar la casa resplandeciente y mis lápices bien afilados y ordenados, salíamos a comprar un litro de jerez, y de cuando en cuando Reeves me llevaba a S & W, un restaurante barato de la ciudad. Por entonces, no había nada en él semejante a la amargura y a la frustración que le conducirían más tarde al desastre [...]. Con mi total beneplácito, Reeves se iba a la ciudad mientras yo aguardaba en la casa, que no era muy agradable sin él. La miseria que nos rodeaba me afectaba aún más cuando él no estaba. Era una casita concebida para una sola familia pero dividida en minúsculas conejeras por unos tabiques de madera contrachapada, y provista de un solo baño para diez personas o más. En la habitación de al lado, había una chiquilla enferma, una discapacitada mental, que se pasaba el día berreando. Cuando llegaba el padre, la golpeaba, y la madre rompía a llorar. «Ojalá pudiera dejar esta casa...», solía decirme en voz alta, pero las palabras quedaban ahogadas por los chillidos de la niña y los esfuerzos desesperados de la madre por calmarla. Me horrorizaba ir al retrete a causa del hedor que había allí. Sabía que mis padres me ayudarían si se enteraban de que vivía en semejantes condiciones, pero yo era demasiado orgullosa para pedírselo...[3]

Sin duda es preciso aludir a estos inicios edificantes para luego justificar la historia tradicional de la pareja que se rompe. Para confortarse con la idea poco perturbadora de que «los» McCullers fueron, en el fondo, «como todo el mundo», cuando en realidad nunca lo fueron. Sin embargo, a pesar de las sospechas que lógicamente puedan suscitar todos los testimonios, parece que los meses que pasaron en Charlotte fueron los únicos momentos de su vida en común en que Reeves y Carson rozaron la felicidad. O en que, al menos, estuvieron bien. Carson descubre el extraño ritmo de la vida en pareja. Reeves es guapo, encantador, amante de la literatura. Cree en el porvenir de su mujer como escritora. Incluso desea, también él, llegar a ser escritor. Ambos se sienten unidos por una especie de mutua fraternidad; un sentimiento que, de hecho, jamás desaparecerá, a pesar de todo lo que en un futuro próximo les enfrentará, y que ya presienten. «Ambos viven ese período con exaltación y, al mismo tiempo, con temor. Tienen miedo del otro, tienen miedo por el otro. Estaban destinados a encontrarse, pero a la manera de dos corderitos convocados para ser llevados juntos al sacrificio.»[4] En las cartas a sus amigas,

la joven señora McCullers cuenta que acaba de casarse con un hombre maravilloso. Embellece un poco la biografía de su marido, adorna su infancia, explica que escribe, al igual que ella, le adjudica imaginarios estudios que ha concluido con éxito. Tan sólo es exacta a la hora de describir su físico, delgado, pelo rubio y rizado, en una palabra: un adonis. Insiste incluso en el hecho de que es ligeramente más alto que ella, algo sin duda deseable en una pareja (cuando en realidad apenas la sobrepasa en dos centímetros). Reeves, por su parte, resulta un tanto irritante con sus nuevas poses de intelectual. Unos cuantos meses de periodismo y de antropología son más bien poca cosa como para mirar por encima del hombro a los trabajadores de Carolina del Norte. Sabiendo esto, no es extraño que, años después, la singular pareja fuese descrita, por quienes pudieron observarla durante aquel año de 1937, como «muy avanzada para su época». Podríamos incluso decir «moderna», si nuestro fin de siglo no estuviese marcado por esta regresión moralista, puritana y familiarista. Más bien deberíamos compararla con una pareja de los años sesenta-setenta, cuando se pensaba que la vida podía ser reinventada en pareja y que el amor no debía adecuarse resignadamente a los viejos moldes, someterse a convenciones restrictivas. Siguiendo pautas similares, Carson y Reeves llegan a un acuerdo, a un pacto de escritores: ambos consagrarán, alternativamente, un año a la escritura; cada cual, durante el año que no escriba, deberá ganar el dinero suficiente para cubrir las necesidades de la pareja. Promesa peligrosa, juramento de adolescentes gemelos que no ven más allá de su entusiasmo, de su deseo de fusión y de imposible igualdad: «En el amor, jamás es preciso encontrar a tu doble. Dos amigos que se parecen llegan siempre a un acuerdo: uno de los dos decide quedarse atrás, asumir el papel del *alter ego* buenazo, del que, sabiéndose de antemano vencido, será, para su alma gemela, el confidente, el *factotum*, el legatario universal. No hay espectáculo más reconfortante que el de un par de amigos inseparables. En cambio, una pareja de enamorados, cuando cada uno de ellos busca en el otro un espectro de sí mismo, promete ser un espectáculo sangriento.»[5]

Escribir. Primero le toca a Carson. Por un lado, porque ya ha publicado y porque tiene un manuscrito entre manos. Por otro, porque Reeves tiene un trabajo remunerado y no puede arriesgarse a perderlo. En su «madriguera» de dos habitaciones, Carson no se siente nada a gusto para trabajar. Como la cocina es tan pequeña, han tenido que instalar la nevera en el dormitorio. Las es-

tanterías ocupan demasiado sitio en aquel reducido habitáculo, pero Reeves detesta ver los libros encerrados en cajas o exiliados en el trastero. Carson escribe durante el día, y por la noche, al parecer, le lee a su marido el resultado de su trabajo. Ese Reeves que escuchaba pacientemente fue visto enseguida, por quienes le imaginaron así para menguar, e incluso negar la capacidad creadora de Carson, como el guía que corregía y orientaba el trabajo de la joven escritora: el «cuadro» debe, pues, interpretarse con prudencia, aunque manifiesta una connivencia literaria real entre los cónyuges. Carson y Reeves también pasan las veladas jugando al ajedrez y, a falta de poder interpretarla (Carson añora ba mucho su piano), escuchando música en su fonógrafo Victor Electric. Pero, claro, también había que ocuparse de la casa. Carson, que siempre había tenido a su alrededor ayuda doméstica, no sabía hacer nada, y Reeves ganaba muy poco para contratar a alguien fijo. Intentando inculcar a su mujer algunos rudimentos caseros (como vaciar el cubo de la basura), el joven marido se transformaba, tras su jornada de trabajo, en cocinero y en manitas. A gusto, aparentemente. En cualquier caso, sin quejarse, como advirtieron su tío y su tía, impresionados por las escasas «cualidades femeninas» de Carson. Y por su aspecto. El día que la conocieron, les pareció simpática, a pesar de su pinta sorprendente: una amplia camisa bordada, de manga larga, pantalones y chaqueta de hombre; pero, al cabo de un tiempo, les asombra que Reeves no diga nada acerca de las curiosas vestimentas y maneras de su esposa.

Al llegar el invierno, los jóvenes esposos se mudan a un apartamento más amplio, donde Carson tendrá por fin una verdadera mesa de trabajo. Escribe todos los días, pero a veces hace tanto frío en la casa que se refugia en la biblioteca municipal. En las cartas que escribe a sus amigas, Carson afirma que, al anochecer, les gusta beber y escuchar música. Tienen una gran garrafa de jerez, que intentan economizar. Reeves aprecia también el vino –precisa Carson–, pero es muy exigente y no lo bebe si no es de calidad. Reeves, en efecto, parece saborear esos momentos dedicados a beber con Carson y a escuchar música, aunque él no es tan aficionado como ella, ni tiene gustos tan marcados. A Carson le gusta especialmente Bach, pero interpretado al piano, porque detesta el clavecín. En cuanto a la ópera, afirma muy seria que le encantan las melodías, aunque odia las voces impostadas... Reeves parece feliz de poder decir a sus amigos, sobre todo a John Vincent Adams, que Carson escribe con gran regularidad y hace

constantes progresos. Él, en cambio, no tiene tiempo de ponerse a ello, pero afirma sereno, convencido, que su hora llegará. Las veladas, sin embargo, ya no son tan tranquilas como relata uno u otro. El alcohol está demasiado presente. Algunas de sus noches se asemejan mucho a las que Carson describe en aquel relato que no había gustado a Sylvia Chatfield Bates, una intriga demasiado floja y sobrecargada de detalles superfluos. «Un instante de la hora siguiente» no deja de ser por ello la muy hermosa –y sin duda muy reveladora– descripción de una siniestra noche de ebriedad en la que se entretejen, como una filigrana, los primeros signos de la destrucción:

> Ella pensó que debía de haber bebido más de lo que creía, pues todos los objetos de la habitación iban adquiriendo extrañamente un aspecto enfermizo [...]. Se acercó a él y esperó a que se levantase. Entonces, por un instante, sintió pánico al descubrir la terrible palidez de su rostro, las sombras que habían invadido la mitad de los pómulos, el latido acelerado de la arteria que afloraba a la altura del cuello cada vez que estaba borracho o cansado.
>
> –Marshall, estamos bebiendo como animales. Ya sé que mañana no trabajas... Pero aún te quedan años, muchos años por delante... Cincuenta, tal vez...
>
> La frase sonaba falsa. Ella era incapaz de pensar más allá de mañana por la mañana [...]. Se levantó tiritando, se dirigió hacia la botella de whisky. Todas las partes de su cuerpo eran como accesorios inútiles. Tan sólo el dolor que sentía detrás de los párpados parecía pertenecerle. Dudó, con el tapón en la mano. O esto o un Alka-Seltzer en el primer cajón del escritorio. Pero la imagen del comprimido blanquecino, muriendo en la superficie del vaso, devorado por su propia efervescencia, le pareció demasiado deprimente [...]. El alcohol cavó un surco ardiente hasta llegar al estómago, pero el resto de su cuerpo permanecía helado [...]. [Marshall] ocultó su rostro blanco entre las manos. Suavemente, con un ritmo que no era el de la ebriedad, su cuerpo se balanceó de izquierda a derecha. A través del jersey verde azulado, ella veía cómo le temblaban los hombros [...]. Exhausta, alargó la mano, le agarró la cabeza y la atrajo hacia sí. Con un dedo le frotó el surco de la nuca, acarició suavemente la mata de pelo, subió hasta la coronilla en la que éste era más sedoso, descendió hasta las sienes, comprobó de nuevo el latido de la sangre.
>
> –Escucha... –repitió él, alzando la cabeza. Ella sintió su aliento contra su garganta.
>
> –Sí, Marshall.

Él cerró los puños. Ella sintió cómo temblaban un momento sobre sus hombros. Luego él se quedó tan inmóvil que, por un momento, ella fue presa de un extraño pavor.

–Así es –dijo al fin con voz neutra–. Así es mi amor por ti, querida. En momentos como éstos, a veces tengo la impresión de que acabará por destruirme.[6]

Tras ocho meses en Charlotte, Carson y Reeves se ven obligados, en mayo de 1938, a instalarse en Fayetteville, también en Carolina del Norte, adonde Reeves es trasladado a un puesto de mayor categoría: responsable de la agencia local de la Retail Credit Corporation. De primeras, la pequeña ciudad, de quince mil habitantes –pobres en su mayoría–, levantada en medio de un paisaje tristemente llano, les espanta. El aire es siempre húmedo, y se respira aun peor que en Columbus. Carson y Reeves añoran las colinas y el frescor de Charlotte. A pesar de sus reticencias, Reeves intenta integrarse en la comunidad de Fayetteville, hacer amistades. Es preciso, si quiere que prospere la oficina que está a su cargo. Pero Carson no le ayuda lo suficiente. Rehuye las mundanerías provincianas. Y las escasas veces que hace de tripas corazón, acaba soltando algún que otro improperio sobre la ciudad y sus aburridas gentes, por lo que Reeves no sabe qué es peor, si su presencia o su ausencia. A su manera de vestirse, que desconcierta a las demás mujeres y suscita comentarios acerbos, se une una actitud que sus conciudadanos juzgan francamente escandalosa: la han visto hablar con los negros en mitad de la calle; peor aún: conversar con ellos. Incluso un día vieron entrar a un negro en su casa, y no como criado, no, sino –¡válgame Dios!– como invitado. En definitiva, no conviene tener trato con una mujer que muestra tal indiferencia por los códigos que rigen la pequeña ciudad. Carson detesta abiertamente a la mediocre sociedad de Fayetteville y no soporta vivir en aquel barrio: es sucio, piojoso, maloliente. Y la casa, de tabiques finos como el papel, es insoportablemente ruidosa. Suponiendo que los meses anteriores hayan sido un período de luna de miel para Carson y Reeves, éste concluyó en Fayetteville. Su relación comienza a degenerar, y Carson repite sin cesar que se aburre lejos de su madre, aunque reciba una carta suya diariamente. Pero, a pesar de su exasperación creciente, continúa trabajando día tras día en su manuscrito.

En el momento en que se trasladan a Fayetteville, Carson le ha enviado una sinopsis (conocida hoy bajo el título de «Author's Outline of *The Mute*» [«Borrador para *El mudo*»])[7] y seis capítulos de la novela a una editorial de Boston, Houghton Mifflin. Antes, había

requerido la opinión de su antigua profesora, Sylvia Chatfield Bates, sobre su trabajo. Ésta le había aconsejado que se lo mostrara al novelista William March, que ella le había presentado en Nueva York. Entusiasmado, March no podía creer que aquel texto –por su estilo, su madurez– fuese obra de una principiante. Alentada por tales opiniones, Carson había remitido el manuscrito a la citada editorial Mifflin, algo menos angustiada. Pero la respuesta se demoraba. Por fin, al principio del verano, llegó: un contrato y un anticipo de quinientos dólares, la mitad entonces y la otra mitad cuando se publicase el libro. Un primer paso en la realización del proyecto de Carson, y también un primer y mordaz chasco para quienes se burlaban de lo que consideraban una mera fantasía. Carson incluso va a poder celebrar la buena noticia con su madre, a quien no ha visto desde el día de la boda, hace casi un año: en julio, Reeves obtiene una semana de vacaciones, que la pareja pasa en Columbus, en casa de Marguerite y Lamar Smith. Carson no se separa de su cheque, su primer anticipo, que muestra a todos como si fuera un trofeo.

Aquel verano de 1938, se discute vivamente de política en casa de los Smith. Carson lleva ya varios años interesándose por la política y especialmente por lo que ocurre en Europa, donde la guerra está iniciándose y amenaza con ampliarse. Carson y Reeves son antifascistas y antirracistas. Están convencidos de que el conflicto va a extenderse por toda Europa y esperan que los Estados Unidos se involucren en ella, para participar en el combate común contra el nazismo. Lamar Smith, por el contrario, tiene miedo de que su país entre en guerra. El hermano de Carson, Lamar Jr., de diecinueve años, y su hermana Rita, de diecisiete, permanecen más tiempo de lo normal en la casa durante aquella semana. Les interesa lo que se está diciendo, y además es un placer escuchar de nuevo a Sister tocar el piano. Lo sigue haciendo igual de bien. La semana pasa demasiado aprisa, y a Carson le habría gustado quedarse un poco más en Columbus, sin su marido. Pero Reeves, antes de regresar a Fayetteville, debe participar en un congreso en las montañas, en Blowing Rock. Carson no conoce esa región y el viaje promete ser agradable. De hecho, lo es. De vuelta a su hogar, Carson y Reeves se detienen en Charlotte. La madre y la hermana de éste están pasando unos días en casa de los Winn –los tíos que ayudaron a Reeves a instalarse en esa ciudad– y ya es hora de que conozcan a Carson. La hermana se muestra reservada ante su singular cuñada, pero la madre, Jessie McCullers, se encariña con esa locuela con la que se ha casado su hijo mayor y preferido. El cariño es recíproco. A Carson le cae bien su suegra. Le seduce la

fuerza, la vitalidad que aún conserva a pesar de haber vivido un matrimonio más bien desdichado, su rechazo de la conmiseración y la condescendencia.

Ya en Fayetteville, Reeves y Carson buscan un apartamento mejor. A primeros de otoño se mudan a un barrio más acomodado. Pero no tardan en volver a tener mala reputación entre sus vecinos: escuchan música a todo volumen y hasta altas horas de la noche, beben, regañan. En diciembre, Edwin Peacock va a visitarles. Como siempre, Carson y Reeves demuestran ser encantadores anfitriones y afectuosos amigos, ella incluso cocina. Pero Peacock constata que algo ha cambiado entre sus dos jóvenes compañeros. Al igual que aquellos que, mucho después, frecuentarán a la pareja en Francia, Peacock nota «tensión» en el ambiente. Salvo el 31 de diciembre, cuando Reeves propone salir a celebrar el fin de año. Esa noche Peacock redescubre a sus viejos amigos, tal y como eran antaño: risueños, felices de estar vivos, resueltamente optimistas en un mundo difícil.

Comienza el año 1939, y, en teoría, le toca a Reeves dedicarse a escribir. Pero Carson tiene un contrato con una editorial, debe concluir su novela. Reeves comprende que aquella idea romántica pero nada realista de la «alternancia» se ha quedado en agua de borrajas. Y que, probablemente, en la vida de Carson la labor literaria será siempre lo primordial. La realidad se impone: su extraña niña-esposa es escritora (aunque hasta ahora no haya publicado más que un relato en una revista), y lo que más le importa en este mundo es escribir. Todo lo que para los demás constituye «la vida», en su caso pasa a un segundo plano, suponiendo que sea realmente consciente de las exigencias que plantea la realidad cotidiana...

En abril, Carson concluye la novela, que aún se titula *El mudo* y que, de hecho, responde a la definición que dio de ella en las «observaciones generales» del «Borrador para *El mudo*»:

> El tema principal del libro está planteado en las doce primeras páginas: el hombre que se rebela contra su soledad interior y su imperiosa necesidad de expresarse de la manera más completa posible. Alrededor de este tema principal se desarrollan varios temas secundarios, que pueden resumirse en: 1) Para apaciguar el profundo deseo de expresarse que existe en él, cada hombre se inventa un principio cualquiera de unificación o un Dios. Ese Dios no es más que un reflejo del hombre que lo crea, y su esencia es generalmente inferior a la de su creador. 2) En

una sociedad mal organizada, esos dioses personales, o esos principios, son, en la mayoría de los casos, quimeras o fantasmas. 3) Cada hombre debe encontrar su forma de expresión personal; pero este derecho a menudo le es negado por una sociedad despilfarradora e imprevisora. 4) Los seres humanos están hechos para ayudarse entre ellos, pero una tradición social contra natura les empuja por caminos en los que se hallan en desacuerdo con su naturaleza profunda. 5) Algunos hombres son de naturaleza heroica, en tanto en cuanto dan todo lo que albergan en su interior sin pensar en el esfuerzo que ello implica o en el precio que deberán pagar a cambio.

Evidentemente, estos temas no aparecerán en el libro de manera tan esquemática. Sus diversos armónicos resonarán a través de los personajes y de los acontecimientos. Ello dependerá en gran medida de la perspicacia del lector y de la atención que preste al leer el libro. Las ideas que conforman la trama de la historia permanecerán a veces en un segundo plano, casi invisibles. Serán subrayadas con insistencia en otros momentos. Los diversos motivos introducidos página tras página son retomados con precisión, para abocar en una conclusión del todo coherente.

La sinopsis de la obra es bastante fácil. Se trata de cinco personajes solitarios, marginados, que buscan un medio de expresarse y de unirse espiritualmente a algo que les sobrepasa. Uno de ellos, John Singer, es sordomudo, y alrededor de él se estructura el libro.[8]

Tras enviar el manuscrito definitivo, Carson se queja a sus amigos del trato que le da la editorial. Por lo visto, tardaron mucho en acusar recibo del texto. Carson esperó en vano la segunda mitad del anticipo, antes de comprender que no se la darían hasta que el libro saliese a la venta. Le pidieron que hiciese muchas correcciones, a lo que ella se negó, salvo pequeños detalles. Por parte de la editorial, se habla más bien del entusiasmo suscitado por la lectura de aquella primera novela, de la sensación, siempre exaltadora, de haber descubierto a una joven promesa literaria. El único cambio importante sugerido por el editor –y aceptado por Carson McCullers– fue el del título. *El corazón es un cazador solitario* proviene de un poema de William Sharp, «The Lonely Hunter»: *But my heart is a lonely hunter that hunts / On a lonely hill.*[9]*

Agotada, en un estado de semidepresión, Carson se va sola a Columbus, en busca de los mimos y cuidados de su madre. También para huir de los reproches de Reeves, que comienza a que-

* «Pero mi corazón es un cazador solitario que caza / en una colina solitaria.»

jarse abiertamente del desorden que reina en el apartamento, del caos que va en aumento porque a Carson jamás se le pasa por la cabeza dedicar un mínimo de sus esfuerzos a las tareas domésticas. Pero ella regresa enseguida a Fayetteville, donde escribe, en dos meses, un breve relato, «Army Post», que acabará convirtiéndose en *Reflejos en un ojo dorado*.[10] Por primera –y única– vez en su vida, Carson tiene la sensación de que le resulta fácil escribir, de que el trabajo se hace solo. «Estaba muy cansada, pero no podía parar –le contará a Tennessee Williams–; entonces escribí "Army Post" de un tirón. Escribía como quien come caramelos. De pronto, todos los personajes se definían claramente [...] Luego, cuando acabé aquello, lo guardé en un cajón.»[11] Carson ni siquiera piensa intentar publicar eso que ella denomina «un cuento», y que nació de una anécdota que le había contado Reeves: en Fort Bragg, cerca de Fayetteville, habían arrestado a un joven soldado *voyeur* que se dedicaba a mirar por las ventanas del barrio de los oficiales casados. «Si Reeves había trabajado con Carson en *El corazón es un cazador solitario*, "Army Post", en cambio, era enteramente obra de Carson», afirma Virginia Spencer Carr. Éste será, sin embargo –y como veremos más adelante–, el libro más criticado de la autora, sin duda porque cierta gente cree que para hablar de una guarnición hay que tener la mirada y la imaginación de un hombre.

Pero, en el momento en que lo escribe, Carson está lejos de estos futuros debates. La autora inicia un gran período de creatividad. Porque se siente animada por la satisfacción que le produce el haber concluido un primer proyecto de envergadura (*El corazón es un cazador solitario* es una novela bastante extensa y de estructura compleja). Porque necesita olvidar una situación que le oprime: la insatisfacción creciente de Reeves, quien, no obstante, intenta evitar el traslado a Savannah (Georgia), que le han prometido, por miedo a que Carson no le acompañe a aquella ciudad del Sur profundo. Al llegar el otoño, Carson regresa a Columbus. Allí confiesa a Marguerite que su matrimonio comienza a deteriorarse. Cada vez que se siente mal, física o anímicamente, Carson corre al refugio, acude a su madre. En Columbus, recibe malas noticias profesionales. El 10 de noviembre, su agente literario, Maxim Lieber, le escribe para decirle que dos de sus relatos, «Sucker» y «El patio de la calle Ochenta», han sido rechazados por tantas revistas y tantos periódicos que más vale renunciar a publicarlos:

> Lamento comunicarle que sus dos relatos: «Sucker» y «El patio de la calle Ochenta» han sido rechazados por las siguientes

publicaciones: *The Virginia Quarterly, The Ladies, Home Journal, Harper's, The Atlantic Monthly, The New Yorker, Redbook, Harper's Bazaar, Esquire, The American Mercury, North American Review, Story,* el primero. Y: *The Virginia Quarterly, The Atlantic Monthly, Harper's, The New Yorker, Harper's Bazaar, Coronet, North American Review, The American Mercury, The Yale Review, Story, The Southern Review, Zone, Nutmeg,* el segundo.

En la carta le adjunta los dos textos. Pero el fracaso no parece hacer mella en el ánimo de Carson, ni en su impulso creador durante ese año fecundo. Al contrario, inicia un nuevo proyecto, que designa *La casada y su hermano* –el primer borrador de *Frankie y la boda*–, y cuya base probable fue su desesperación infantil cuando tuvo que separarse de su profesora de piano, Mary Tucker. Regresa a Fayetteville para ponerse a trabajar, y allí, diariamente, se sienta ante la máquina. Pero las horas pasan, y pasa la inspiración. Carson no consigue hallar el núcleo de su novela, el eje central alrededor del cual deberá desarrollarse la historia. «Cuando comencé *Frankie y la boda* –le confesará también a Tennessee Williams–, aún no me había enfrentado nunca a una labor tan difícil y tan excitante [...]. Me imaginaba la novela como un poema en prosa. Aunque no creo que sea preciso distinguir entre prosa y poesía. Detesto esas dos palabras, "prosa", "poesía" [...]. Intentaba recuperar el sentimiento poético de mi infancia.»[12]

En la primavera de 1940, Marguerite Smith viaja a Fayetteville, «a casa de sus niños»: la expresión debe tomarse al pie de la letra, pues ella siente por Reeves auténtico cariño maternal, y éste la considera como su madre, como la propia Jessie McCullers, a quien ve con mucha menos frecuencia. Marguerite se da cuenta de que el matrimonio se va a pique, y quisiera hacer algo para evitarlo. Su presencia disminuye la tensión latente entre la pareja, e incluso algunas noches Carson y Reeves vuelven a ser «los niños» traviesos y felices que Marguerite conoció en Columbus. Pero la madre de Carson no es la más indicada para enseñar a su hija el comportamiento de una honorable ama de casa. Tampoco ella es muy dada a las labores domésticas, que digamos. Su marido jamás se ha quejado al respecto, pues, gracias a las sirvientas negras, siempre se ha encontrado con una casa impecable al regresar de la joyería. Pero a Reeves le ocurre todo lo contrario, ya que, al volver del trabajo, tiene que transformarse en asistenta, cocinero y, a veces, en enfermero. La presencia de su suegra le libra al menos de la carga cotidiana de las comidas. Marguerite les sugiere

que vayan a pasar los tres juntos un fin de semana en Charleston, a casa de Edwin Peacock. La ciudad es hermosa, pero Carson no está de humor para hacer turismo. Prefiere quedarse en la isla donde se ha instalado Peacock, e incluso en la casa, tocando y escuchando música. A pesar de ello, aquel fin de semana mejora la relación de la pareja, y cuando el trío familiar regresa a Fayetteville el ambiente es más distendido. Reeves intenta encontrar un trabajo más al Norte, y, a poder ser, en Nueva York, también en una sociedad de crédito, pues sabe que nada puede alegrar más a Carson que abandonar definitivamente el Sur.

El 4 de junio de 1940, *El corazón es un cazador solitario* se pone a la venta en las librerías. La novela está dedicada a Reeves McCullers y a Marguerite y Lamar Smith. Carson, que cumplió veintitrés años en febrero, se convierte en la revelación literaria del año. De la década, según algunos. Aunque no todas las críticas son enteramente elogiosas –algunas muestran sus reservas–, ninguna deja de reconocer el tono nuevo, la auténtica sensibilidad literaria, en resumen, el evidente talento de la joven Carson McCullers. «*El corazón es un cazador solitario* es la primera novela de esta autora –escribe Rose Feld en el *New York Times* del 16 de junio–. Aguardamos la segunda con auténtico pavor. Carson McCullers ha puesto su propio listón tan alto que parece imposible que consiga pasarlo otra vez.» Los críticos comentan asombrados la precisión de su estilo, su conocimiento profundo de la soledad humana, su capacidad para interpretar el mundillo de una ciudad del Sur, «gente pobre, similar a la de las novelas de Dostoievski, aunque distinta, claro está». Subrayan la calidad de sus retratos, la fuerza de sus personajes: John Singer, el sordomudo, eje central de la novela; Mick Kelly, una adolescente grandullona que sueña con ser música (y tras la cual se perfila, a todas luces, la sombra de la pequeña Carson Smith, que había crecido prematuramente); Biff Brannon, el dueño del café donde los personajes se encuentran; Benedict Copeland, el médico negro, intelectual marxista; Jake Blount, el rebelde alcohólico. «Llevábamos mucho tiempo esperando a un nuevo escritor –constata Mary Sarton el 8 de junio en el *Boston Transcript*–, y, al fin, en éste podemos poner mucha de nuestra esperanza [...]. Sienta mal tener que admitir que tendremos que esperar un año o dos antes de leer el siguiente libro de esta extraordinaria joven.»

El corazón... es, en efecto, una novela magnífica, que parece haber sido escrita por un autor consagrado, que sabe dosificar lo trágico y lo humorístico, lo sentimental y lo político, lo rebelde y

lo pasional. En el personaje de Mick Kelly, cualquier adolescente de cualquier generación verá reflejado su malestar. Incluso desconociendo por completo lo que es el Sur profundo se puede comprender al viejo doctor Copeland. Jake Blount es a la vez patético y chusco, con su aire de «hombre que ha redimido una larga condena en prisión, o ha hecho sus estudios en Harvard, o bien ha vivido mucho tiempo entre extraños, en Sudamérica. Parece haber estado en lugares increíbles o haber realizado actos inauditos». John Singer es la hipérbole del aislamiento: un sordomudo que, desde el inicio de la historia, se ve separado de su único amigo, otro sordomudo. Poco a poco se irá convirtiendo en el confidente de todos los demás personajes. Pero él no puede confiar nada a nadie, y por esa razón morirá. En un bellísimo artículo, el escritor negro Richard Wright, a quien Carson McCullers conocerá meses después, la compara con Faulkner, pero insistiendo en las cualidades que le son propias:

> Lo que más intensamente me impresiona de *El corazón es un cazador solitario* es la sorprendente sensibilidad humana que, por primera vez en la literatura del Sur, permite a un escritor blanco abordar personajes negros con la misma sencillez y la misma precisión que los autores de esa raza. No se trata sólo de una cuestión de estilo o de una determinada ideología política. Dicha sensibilidad proviene de una actitud vital que le da a la señorita McCullers la posibilidad de huir de las presiones de su entorno para aglutinar a todos los hombres, blancos y negros, con una misma comprensión y una misma ternura. (*New Republic*, 5 de agosto de 1940.)

Algo menos de dos semanas después de la aparición del libro, Reeves y Carson abandonan, encantados, Fayetteville. Envían todos sus bártulos en tren y se embarcan en el Atlantic Coast Line Champion rumbo a Nueva York. Allí se instalan en el quinto piso –sin ascensor– de un inmueble de Manhattan, en el 321 W de la calle Once, con la firme intención de no volver a vivir jamás en un estado del Sur. Carson está «lanzada». Su sueño de ser famosa y querida comienza a hacerse realidad. La vida cotidiana ya no es una triste concatenación de aburridas obligaciones, sino que, por fin, responde a sus deseos: la gente habla de ella; los «personajes importantes» desean conocerla, la invitan a fiestas; el público la reconoce por la calle. Carson y Reeves pasean por la ciudad, cogidos de la mano, y se paran delante de todas las librerías para deleitarse contemplando los escaparates dedicados a ella, las pilas de libros coronadas con la foto de la joven novelista vestida con

una camisa de su marido. En el mundillo literario, el asombro causado por la novela, por el hecho de que una autora tan joven haya escrito un libro tan redondo, tan duro a veces, y tan maduro, deviene auténtico estupor cuando aparece Carson. Todos se quedan admirados, estupefactos ante aquella «niña prodigio», pues no aparenta en absoluto veintitrés años, como mucho, dieciséis o diecisiete. Reeves parece compartir la dicha de su mujer. Sin embargo, probablemente ha comprendido que las cartas ya están echadas. En ese matrimonio, el escritor es ella. E incluso en el caso de que se consagrara a un proyecto, de que lograra sacarlo adelante, no sería más que el segundón. Además, ¿dónde se ha visto que dos escritores de la misma generación se apelliden igual? Carson se ha apropiado del suyo. Reeves tendría que adoptar un pseudónimo. ¿Ha advertido ya la gravedad exacta de su fracaso? En el plano literario, sin duda. Pero piensa que aún le quedan fuerzas, y que aún puede existir frente a Carson, llegar a «ser alguien», tal y como había decidido cuando era adolescente. No se resigna, como lo hará años después, a dejarse arrastrar por su debilidad, a que ésta le domine definitivamente.

Mientras Carson y Reeves viven su hermosa primavera, en Europa la guerra se extiende. Francia, tras una «ridícula guerra», se inclina ante el ocupante nazi. Pero un general orgulloso, refugiado en Londres, llama, el 18 de junio, en un discurso radiofónico que muy pocos franceses escucharán, a la resistencia frente al enemigo. De Gaulle rechaza el armisticio y pide que los ciudadanos se unan a él para proseguir el combate. Si Londres se convierte en el foco de la Resistencia, Nueva York es el del exilio. Carson McCullers, nueva celebridad, va a conocer a algunos de los intelectuales europeos refugiados en los Estados Unidos, como a los dos hijos de Thomas Mann: Klaus, de treinta y cuatro años, y su hermana mayor, Erika, quien, para obtener un pasaporte británico que le permitiese viajar sin tantas trabas, se ha casado, sin conocerle, con el poeta inglés Wystan Auden, que por estas fechas también se halla en Nueva York. En su diario, Klaus Mann anota el día 26 de junio: «Un nuevo y curioso personaje: la joven Carson McCullers, autora de la hermosa novela *El corazón es un cazador solitario*. Recién llegada del Sur. Extraña, esa mezcla de refinamiento y de salvajismo, de *morbidezza* y de ingenuidad. Tal vez muy dotada. La obra en la que ahora está trabajando será la historia de un negro y de un emigrante judío: dos parias. Podría ser interesante.» Carson McCullers hace amistad con la familia Mann. En *Decision*, la revista literaria que ha creado en los

Estados Unidos y cuyo primer número aparece el 18 de diciembre de 1940, Klaus Mann la incluye junto con otros autores del Sur, especialmente Eudora Welty. En el sumario del número de junio de 1941, aparecerá –escribe el 2 de junio de ese año en su diario– «un relato sumamente curioso, melancólico y burlesco de Eudora Welty, cuyo nombre conviene recordar. (Welty proviene del Sur profundo, como McCullers, como el propio Faulkner, cuya influencia se refleja en ambas.)» Según la biógrafa Virginia Spencer Carr, a lo largo de aquella primavera de 1940, la tímida Carson, envalentonada, no duda en presentarse, con su libro bajo el brazo, en casa de Greta Garbo, a quien admira desde siempre. La citada biógrafa aprovecha esta nueva ocasión para encasillar a la novelista en estereotipos simplistas. Según ella, Carson se habría enamorado de la Garbo por su «lado masculino» y su manera poco femenina de vestirse. Le habría declarado su pasión, le habría pedido ser su amiga, y la Garbo la habría despachado cortésmente. Suponiendo que el encuentro haya tenido lugar, es probable que la novelista y la actriz simplemente hayan constatado que tenían muy poco que decirse, como suele ocurrir cuando se cede a la tentación de conocer «por nada en concreto», sólo porque se presenta la ocasión, a una estrella por la que se siente especial predilección. Esta pretendida anécdota dice mucho menos sobre Carson McCullers que sobre la prudencia con la que hay que abordar ciertas cuestiones biográficas.

Lo que sí sabemos es que Carson, por medio de sus amigos europeos, conoce a una joven suiza de treinta y dos años, Annemarie Clarac-Schwarzenbach, una de las relaciones más perturbadoras y más importantes de su existencia. El encuentro tiene lugar en un bar, pues Annemarie, que ha leído la novela –la cual le parece «buena, sin más»–, quiere conocer a su autora para intentar comprender por qué los Estados Unidos (donde ella se siente «extranjera» en aquellos tiempos en que la guerra está destruyendo su amada Europa) se encapricha tan rotundamente con sus jóvenes talentos. Carson se siente de entrada atraída por aquella belleza andrógina, y cree ver en ella el *alter ego* que busca constantemente.

> Apenas ver aquel rostro, supe que me obsesionaría hasta el final de mis días. Era hermosa, de cabellos rubios y muy cortos. Había en ella una indefinible expresión de dolor. Aunque [Annemarie] era una mujer resplandeciente, no pude evitar pensar en el encuentro entre el príncipe Michkine y Natalia Filipovna en *El idiota*, y en la sensación de «terror, de piedad y de amor» que

él experimentó entonces. Me la presentaron con el nombre de Madame Clarac. Llevaba un vestido que era el colmo de la sencillez estival, tan elegante que incluso yo advertí que era obra de algún gran modisto parisiense [...] Enseguida congeniamos, y ella me pidió que la llamase Annemarie.[13]

Annemarie, como ella, ha publicado muy pronto: a sus veintitrés años se había costeado la edición de su relato *Freunde um Bernhard* (Los amigos de Bernard) –testimonio de lo que luego se denominará «la generación perdida»–, y el libro había sido un éxito en la Alemania de 1931, y había despertado verdadero entusiasmo en Suiza. Annemarie, como ella, toca el piano desde niña y tiene un gran talento musical. Annemarie, como ella, ama exaltadamente la literatura. A Annemarie, como a ella, le cuesta afrontar la realidad. Annemarie, en fin, reúne todas las condiciones necesarias para seducir de inmediato a la joven sudista, aunque está lejos de ser su doble, y más bien es su contrario. Annemarie Schwarzenbach, casada en 1935 con Claude-Achille Clarac, y del que se separó enseguida, es la hija de un rico negociante, el dueño de unas sederías, uno de esos grandes burgueses intelectuales, refinados y cosmopolitas, protagonistas y testigos de un mundo y de un modo de vida que desaparecerán tras la Segunda Guerra Mundial. De aquella mujer, a quien él llamaba «nuestra "pequeña suiza"» y calificaba como una «excéntrica heredera de un viejo apellido patricio», Klaus Mann había escrito: «Es orgullosa, y delicada, y grave; bajo sus cabellos suaves, rubios cenicientos, se oculta una frente pura de adolescente. ¿Es hermosa? La primera vez que desayunó en nuestra casa de Múnich, *el Mago* [Thomas Mann, llamado así por sus hijos], tras mirarla de reojo con una mezcla de inquietud y de placer, constató finalmente: "Es curioso... Si fuera usted un *chico*, podría resultar *extraordinariamente* hermosa." Sí, es hermosa, *a pesar de* ser una chica. El poeta francés Roger Martin du Gard sabía bien por qué le daba las gracias cuando le escribió aquella dedicatoria en uno de sus libros: *Para Annemarie, agradeciéndole que haya decidido pasear por esta tierra su bello rostro de ángel inconsolable...*»[14]

Annemarie era ciertamente hermosa. Poseía una enigmática belleza. «Su rostro era un Donatello –prosigue Carson McCullers en el citado ensayo inédito–, llevaba el pelo, suave y rubio, cortado a lo chico; su mirada azul oscuro te escrutaba con parsimonia; su boca era infantil y dulce.»[15] Annemarie ha viajado mucho. Ha visto todo con lo que sueña Carson. Cuando ella acompañaba a su padre, éste se divertía vistiéndola de chico y haciéndola pasar

por uno de sus hijos. ¿Cómo no iba Carson a enamorarse perdidamente de ella? Testigos y biógrafos, en su empeño constante de hallar una –y sólo una– explicación a todos los comportamientos, discrepan al decir o bien que Carson «se arrojó en brazos de Annemarie», o bien que la joven suiza, que se sentía a disgusto en los Estados Unidos y abusaba de la droga, «se colgó» de Carson. Como si en las historias de seducción no hubiese –al menos– *dos* protagonistas. Carson McCullers, en su ensayo –cuya fecha exacta de composición ignoramos, aunque sin duda fue escrito bastante después–, intenta, y es lícito, atribuirse el papel del personaje equilibrado frente a aquella pobre muchachita rica que llora mucho, bebe aún más y, para colmo, se droga. Annemarie estaba habituada a ser cortejada, y eso le encantaba. Probablemente acogió la adulación de la conmovedora joven que parecía ser Carson con cierto placer. Pero también quería seducir a Erika Mann, y no deseaba dejarse acosar por una adolescente enamorada, es decir, forzosamente insistente, como se es cuando se ha vivido poco. Aun así, aquella primavera pasó largas veladas con Carson. Reeves, por su parte, se sentía abandonado. Había conocido a Annemarie y ambos habían congeniado; pero, esta vez, Carson no quería constituir un trío.

Annemarie es, ciertamente, la primera y más importante de esas mujeres que el matrimonio McCullers denominaba las «amigas imaginarias» de Carson, y que tanto contribuyeron a la degradación de su relación amorosa. Reeves –explica Virginia Spencer Carr– soportaba las pasiones de su mujer siempre y cuando «concluyesen al borde de la cama», pero ahora, en el caso de Annemarie, no estaba seguro de nada. De nuevo tenemos que abordar el tema de la supuesta homosexualidad –o, mejor dicho, bisexualidad– de Carson McCullers, que algunos han querido demostrar citando esta frase banal de Biff Brannon en *El corazón...*: «Cada individuo pertenece por naturaleza a los dos sexos», o bien explicando que la autora afirmaba haber «nacido hombre». Se podría argumentar al respecto que, en su correspondencia, Annemarie y Carson decían amarse «como hermanos», y que la novelista, al contar años después su último encuentro, escribe: «Annemarie me acompañó hasta la puerta, me besó y me dijo: "Gracias, querida." Aquélla fue la primera y la única vez que nos besamos.»[16]

De hecho, estas aventuradas clasificaciones proceden o bien de los enemigos de toda marginación, que pretenden relegar a Carson McCullers situándola definitivamente entre los «artistas anormales», o bien de los defensores –o defensoras– de esa mis-

ma marginación, que pretenden apropiarse de la autora. A todas luces, la hipótesis excluida es la que plantearía la idea de que todo ser está dotado para los placeres corporales, aunque sea con algunas «desviaciones». Pero ¿en qué lugar de la obra de Carson McCullers, de su vida, de su correspondencia, aparece una descripción, o una simple insinuación, de los placeres físicos del amor? Arrebatos sentimentales, sí. Una manera muy adolescente, y sin duda un tanto cargante, de perseguir a las mujeres que la apasionan, seguramente. Hasta el punto de espantarlas, o de no ver que algunas no están en absoluto interesadas por las mujeres, como le ocurrirá con Katherine Anne Porter. Pero, desde luego, muy poco deseo. Salvo el de amar, con una especie de «pasión trovadoresca» que la enfermedad agravará, pero que debió de manifestarse cuando conoció a Annemarie, e incluso puede que antes. Evitando el riesgo de someter a la autora a una especie de psicoanálisis salvaje, podemos plantear la hipótesis de que, en su caso, el deseo es esencialmente «infra-sexual», o más bien «infragenérico», y por esa razón sus arrebatos sentimentales la empujan a menudo hacia las mujeres que, al «diferenciarse» menos de ella, podían parecerles menos sexuales que los hombres. Un hombre, bien es cierto, suscitará en ella un entusiasmo similar, pero se trata de su médico francés, Robert Myers, «exento», al menos deontológicamente, de toda sexualidad dentro del marco de su profesión.

En las novelas de Carson McCullers, el sexo casi siempre está ligado a la vergüenza, a la repulsión, a la perfidia, a la violencia. Así lo manifestó el ensayista estadounidense Alfred Kazin: «En el caso de Carson McCullers, en lugar del amor hombre-mujer, se evidencia una sensibilidad que dota a algunos personajes de un mágico don de perceptibilidad. La novelista irradia, en toda su obra, una necesidad de amor tan absoluta que transforma al ser amado en el dador perfecto, y le reviste de un carácter mágico. El mundo resulta tan perturbador que parece siempre a punto de ser transformado [...]. McCullers intuía que los seres humanos pueden ser estados psíquicos tan absolutos y concentrados que lleguen a repelerse sexualmente unos a otros.»[17]

Recordemos, por ejemplo, el desastroso paseo en bicicleta que, en *El corazón...*, da Mick con Harry Minowitz, y durante el cual hace –horriblemente mal– el amor por primera vez, o cuando, en *La balada del café triste*, Miss Amelia se casa y, en su noche de bodas, se niega a que su marido, Marvin Macy, la toque. Días después, cuando él le pone la mano en el hombro, antes de que éste pueda abrir la boca, «Miss Amelia le dio un puñetazo en plena cara, con

tanta fuerza que le derribó de espaldas contra la pared y le rompió un diente».

> [En toda relación] hay un ser que ama y otro ser que es amado, dos universos diferentes –escribe la autora en *La balada del café triste*–. La única función del que es amado suele ser la de despertar la inmensa fuerza amorosa que dormía en el fondo del corazón del que ama. En general, el que ama es consciente de ello. Sabe que su amor será un amor solitario [...]. Por eso la mayoría de la gente prefiere amar antes que ser amada. La mayoría de la gente prefiere ser el que ama. Pues la verdad es que, en lo más profundo de sí, la mayoría de la gente no soporta ser amada. El que es amado tiene razones de sobra para temer y odiar al que ama. Pues éste ansía tanto el menor contacto con el objeto de su amor que no para hasta conseguir despojarle, aunque en ello no encuentre más que dolor.

Que la narradora relacione inmediatamente el «contacto» con el hecho de ser «despojado», y lo perciba como un acto que quita y no que aporta algo –placer, vida–, es, como poco, un indicio de ese riesgo mayor de captación que Carson parecía temer en la sexualidad.

Tan sólo algunos espíritus nada convencionales han intentado hablar de «los amores no correspondidos» de Carson y de su miedo a los cuerpos, como Jean-Pierre Joecker en el dossier de la revista *Masques*, «revista de las homosexualidades», primavera de 1984:

> El amor de Carson no es el amor de Eros, es el amor-amistad, ese amor que tan difícilmente se puede vivir. A Carson le horroriza el sexo, y sin embargo éste aparece constantemente en sus libros [...]. En el caso de Carson, parece haber un abismo entre la sexualidad y el amor, entre la fornicación y lo bello. Reeves era un hombre bello, y Carson le amó como a un hermano gemelo [...]. Los cuerpos parecen ignorarse, aunque el deseo está a flor de piel [...]. La belleza no puede coexistir con el sexo. En *La balada del café triste*, por ejemplo, Miss Amelia se casa con Marvin Macy, «la belleza pura, el hombre más apuesto de la ciudad», pero, cuando éste intenta meterse en su cama, ella le rechaza violentamente. Tan sólo acepta el contacto físico de su primo Lymon, el pequeño jorobado sin edad [...]. Sensualidad en vez de sexualidad. El amor-amistad que no se vive. Y los personajes «anormales» dan cuenta, simbólicamente, de la imposibilidad de hallar el amor.[18]

La afición de Carson por vestirse de hombre –a la que Anaïs Nin alude en su *Diario* de 1943: «Era una muchacha tan alta y delgada que al principio la tomé por un chico. Llevaba el pelo corto, una gorra de ciclista, zapatillas de tenis y un pantalón»– es más un modo de seguir siendo adolescente, de negarse a entrar en el rango de las «mujeres», que de provocar o de exhibir sus preferencias sexuales. Como afirma ella misma en su texto sobre Annemarie Schwarzenbach, Carson McCullers quería ser una de «esas muchachas que no intentan dar la impresión de que desean convertirse en damas, en criaturas que aprecian a un hombre tan sólo porque éste se aparta para dejarles paso o se agacha para recoger algo que se les ha caído».[19]

Así pues, el verano de 1940 es el de la pasión por Annemarie. Pero, para la escritora debutante, también es el verano de la amistad con sus iguales. Gracias a Louis Untermeyer (que fue el primer artista estadounidense que vio en ella a una gran escritora; Carson leyó ese año su autobiografía, *From another world*), la joven autora es invitada a participar, durante el mes de agosto, en la «Bread Loaf Writer's Conference», un encuentro literario anual celebrado en Middlebury, Vermont. El poeta Robert Frost es la figura predominante en aquel ámbito intelectualmente exaltador. Eudora Welty, otra autora del Sur, casi diez años mayor que Carson, también participa en él; delicada, elegante y silenciosamente, como siempre. Welty, novelista excepcional, es una sabia muchacha del Sur que vive «en su propia casa» –en Jackson, Misisipí–, que cuenta tímidamente que ha «paseado en barca con William Faulkner» (en 1962, año de su muerte, el famoso escritor la elegirá para imponerle, en Nueva York, la medalla de oro de novela de la Academia de las Artes y de las Letras).

Carson también era tímida, tanto o más que Eudora Welty. Pero al comedimiento de ésta, que tanto le agradaba a William Faulkner, Carson opone una actitud que no puede pasar desapercibida: su cuerpo de muchachote, sus camisas varoniles (que cambia tres veces al día), su manera de beber, sus pasiones y sus textos crueles. Quienes convivieron con ella durante aquel mes de agosto recuerdan que bebía ginebra en vasos de naranjada. Louis Untermeyer la llamaba «la flor del mal» y le auguraba una muerte prematura. El artista confesó que su relación con ella durante aquel verano había sido «una historia platónica intensificada por algunos besos no tan platónicos [...]. Una noche en que todos habíamos bebido a gusto, tras leer algunos pasajes de *Reflejos en un ojo dorado*, Carson, en el momento de separarnos –pasada ya la

medianoche–, me dio las buenas noches con un beso y añadió: "¿Quieres acostarte conmigo?" De manera muy poco cortés pero sincera, le respondí: "La verdad es que estoy muy cansado." "También yo –me replicó–, pero pensé que lo correcto por mi parte era preguntártelo."»[20] Respuesta que, nuevamente, denota más torpeza adolescente, inadecuación a «las cosas del sexo», que ligereza o descaro.

Carson se siente muy a gusto en Middlebury, aunque desearía que Annemarie fuese a verla. Así que se lo pide, pero ésta hace caso omiso. Annemarie se halla en la isla de Nantucket, Nueva Inglaterra, donde su amiga la baronesa Margot von Opel posee una casa. Le dice a Carson que está en pleno trabajo y que no le conviene distraerse. Lo cierto es que no se encuentra bien. Su compleja relación con la baronesa está a punto de torcerse, y la insistencia de Carson la agobia. Ya en julio le había confesado su malestar a Klaus Mann en una carta:

> Sin duda te costará entender que sea la joven Carson McCullers quien haya desencadenado esta crisis tan intensa. Está gravemente enferma, y vive en un mundo imaginario tan extraño y tan alejado de la realidad que resulta del todo imposible hacerle entrar en razón. Creí haber actuado con toda la prudencia necesaria, haberla tratado con deferencia, pero ella, convencida de que soy su destino, sigue esperando que yo acuda tarde o temprano. Y ahora, para colmo, su marido la ha dejado. Desde luego, Margot tiene razón al decir que, en asuntos así, uno nunca está libre de toda responsabilidad.[21]

A finales de agosto, al concluir el encuentro, Carson debe pasar por Boston a ver a su editor, Robert Linscott, en las oficinas de Houghton Mifflin. Una vez más, intenta que Annemarie la acompañe. Ésta le pide a Linscott que se ocupe de Carson y que, de cuando en cuando, la lleve a Cape Cod para consolarla y, sobre todo, para ayudarla a afrontar la realidad. «Me apena no estar en situación de hacer algo por Carson. Siento un gran cariño por ella y quisiera que el mundo fuera distinto, que a ella no le costase tanto hacerle frente. Quisiera ser capaz de no herirla. Pero Carson es muy ingenua y no puede admitir las dificultades de la realidad.»[22] Cuando Carson regresa a Nueva York tras visitar a Robert Linscott, se siente fatal. Su novela no avanza. Le reprocha a Annemarie haber hablado largamente con Reeves. Incluso la acusa de «haber[se] puesto de lado de Reeves».

George Davi, el redactor jefe de *Harper's Bazaar* –antes de

encargarse de la revista *Mademoiselle*, en la que Carson publicará con frecuencia–, le da quinientos dólares por *Reflejos en un ojo dorado*. La novela, escrita en 1939, mientras vivía con Reeves en Fayetteville, será publicada en dos entregas, en octubre y noviembre. Davis le propone a Carson compartir la gran casa que él ha alquilado, en el hermoso barrio de Brooklyn Heights. Carson abandona a Reeves y se instala, desde el mes de septiembre, en el número 7 de Middagh Street, donde vivirá, durante algunos años, con una comunidad variopinta de intelectuales y artistas. Además de George Davis, de quien ha partido la iniciativa (y que, tras la muerte de Kurt Weill, se casará con Lotte Lenya), pasarán por allí Richard Wright y su mujer, Klaus y Erika Mann, Benjamin Britten, Jane y Paul Bowles, Wystan Auden y la bailarina de *striptease* Gypsy Rose Lee, que fascina a Carson, pues es todo lo contrario a Annemarie, hermosa pero alegre y reacia a lo trágico y a las relaciones mortíferas, aunque estaba liada con un tal señor Wechsler, que solía ir a buscarla, a las horas más insospechadas, en un Packard negro de gruesas ventanillas oscuras conducido por un chófer, «protegido por dos tiarrones de lo más sospechosos», y que un día dejó mil dólares sobre el felpudo, en una época en que «mil dólares valían mil dólares». El gángster enamorado fue asesinado a dos calles de allí, concluye Carson, que a todas luces encuentra divertido, veinte años después, aquel episodio de cine negro.[23]

Según Denis de Rougemont, que un año después llegará acompañado de Golo Mann a casa de Davis, reinaba en aquella comunidad un ambiente compuesto de «una mezcla increíble de Kafka, *Les enfants terribles* y *old style* neoyorquino».

> Allí se escribía, se componía, se esculpía, se tocaba el piano. Las puertas de todas las habitaciones estaban abiertas. A la hora de comer nos reuníamos alrededor de una larga mesa que servían dos o tres enormes negras. Wystan Auden presidía la ceremonia con maliciosa dignidad: es el mayor poeta inglés desde Eliot. Al otro lado de la mesa, George Davis, redactor jefe del *Harper's Bazaar*, desempeñaba el papel de señor de la casa. Benjamin Britten y Paul Bowles representaban a la joven música, Gypsy Rose Lee a la danza y al striptease, y todos los demás, la *creative people*, hablaban de Kierkegaard, de Jung, de ballet, de escultura precolombina. Creo, no sin razón, que todos los jóvenes literatos, los jóvenes músicos, los jóvenes pintores, los jóvenes coreógrafos norteamericanos pasaron por aquella casa de Brooklyn, el único centro de pensamiento y de arte que he encontrado en una gran ciudad de este país.[24]

Incluso Salvador Dalí y su esposa Gala estuvieron en aquella «roulotte» que destruyeron el final de la guerra y las aplanadoras: en 1945 la esquina de la Middagh Street fue arrasada para construir una vía de acceso al puente de Brooklyn. Aunque hoy, al bajar la calle, ya no es posible dejarse llevar por la nostalgia mirando la casa de Carson, esperando ver pasar a Klaus Mann o a la extraña Annemarie, puesto que el número 7 ha sido sustituido por el ruidoso y confuso trasiego de la vía de acceso, aún es posible seguir los pasos de la autora paseando un poco más allá por ese barrio siempre tranquilo, situado justo enfrente del puente sur de Manhattan, al otro lado del río. La impresión que deja el barrio es la misma que evoca Carson en su artículo «Brooklyn es mi barrio»:

> En lo que a dignidad respecta, Brooklyn es un lugar fantástico. La calle en la que vivo da una impresión de calma y de eternidad propia del siglo XIX. Es una calle muy corta. A un lado hay un grupo de viejas casas confortables, con fachadas elegantes que ocultan preciosos jardines. Al otro, más disparatado, hay un cuartel de bomberos, un convento, una pequeña fábrica de caramelos. La calle está jalonada de arces: en otoño, los chiquillos amontonan la hojarasca con rastrillos y encienden fogatas en sus arroyos. Estando en Nueva York, resulta curioso vivir en un auténtico barrio [...].Comparar Manhattan con el Brooklyn que yo conozco es como comparar a una rica dueña, satisfecha de sí misma, con su hermana más brillante y neurótica. Aquí, todo transcurre con más lentitud que en las demás zonas (los tranvías aún chirrían perezosamente en muchas de sus calles), y por todas partes se respira olor a tradición. De hecho, la historia de Brooklyn es más respetable que excitante. A mediados del siglo pasado, un cierto número de intelectuales de tendencia liberal se instaló en él. El barrio era entonces un foco de actividades abolicionistas. Walt Whitman trabajaba en el *Brooklyn Daily Eagle*, pero sus artículos antiesclavistas terminaron por costarle el puesto. Henry Ward Beecher predicaba en la vieja iglesia de Plymouth. Fue aquí, en Fulton Street, donde Talleyrand pasó su exilio americano, paseando cada día con afectación bajo los olmos. Whittier pasaba frecuentes temporadas en casa del viejo Hooper [...].Aquí, en Brooklyn, se nota la proximidad del mar. En las calles que lo bordean, el aire huele a frescura y a sal, y se ven muchas gaviotas.[25]

En los bares de Sand Street, el paseante se cruza con mujeres extravagantes, «viudas de la calle» apodadas «La Duquesa» o «Marie Submarino». «En uno de esos bares, se puede ver entrar con

aire altivo a un pequeño jorobado, al atardecer.» Estos esbozos rápidos perfilan ya las figuras de Miss Amelia y del Primo Lymon... Aquellos meses en Brooklyn representan para Carson «otra vida», un paréntesis de libertad y de paz que no volverá a vivir, ni siquiera cuando regrese por última vez a aquella casa. «Desde las ventanas de mi apartamento de Brooklyn, veo las siluetas de los rascacielos de Manhattan. Amarillos y malva pastel, se yerguen contra el cielo como largas estalagmitas», escribe en «Look Homeward, Americans» («Americanos: observad vuestro país»), diciembre de 1940, su primera publicación en un periódico desde que apareciera «Wunderkind» en 1936. «Mis ventanas dan al puerto, al East River color gris, y al puente de Brooklyn. De noche, se oyen las sirenas solitarias de los barcos que surcan el río y el mar. En este barrio situado al borde del agua vivían Thomas Wolfe y Hart Crane. A menudo pienso en ellos, cuando mi mirada vaga de ventana en ventana, observando las luces, el trasiego de los coches que atraviesan el puente. Y la nostalgia se apodera de mí, como se apoderaba de ellos.»[26]

Reeves no vive allí, pero va con frecuencia al número 7 de Middagh Street; luego se marcha, generalmente con una buena cogorza encima. Carson y él también suelen verse en Manhattan, en el Hotel Brevoort –ya desaparecido–, en la Quinta Avenida, a la altura de la calle Octava, uno de sus lugares favoritos, al que acudían para reconciliarse ante un *stringer* (un cóctel de limón). Carson intenta trabajar en el manuscrito de la futura *Frankie y la boda*, pero sin grandes resultados, para alivio de Reeves, que está convencido de que su mujer no puede trabajar lejos de él. Durante casi todo el otoño, Carson se aflige viendo pasar las horas en vano ante su máquina de escribir. Hasta que, de pronto, el Día de Acción de Gracias, en una de esas «iluminaciones» suyas, «ve» claramente la estructura de la novela. «Frankie está enamorada de su hermano y de su novia», exclama, y quiere formar parte de ese matrimonio, ser «*The Member of the Wedding*», título original del libro, que en Francia fue traducido como *Frankie Addams** «Era el Día de Acción de Gracias. En Brooklyn, acabábamos de cenar –le contará Carson a su amigo Tennessee–. Gypsy Rose Lee estaba con nosotros. De repente, oímos pasar varios coches de bomberos. A Gypsy le fascinaban los incendios. De golpe y porrazo, solté: Frankie está enamorada de su hermano y de su cuñada. Luego me eché a llorar. Y lloré, lloré. Y enseguida me puse

* Y en España, en 1946, como *Frankie y la boda*, traducción que fue reeditada en 1988 por Seix Barral. *(N. del T.)*

manos a la obra. Aquella iluminación me había proporcionado el núcleo entero de mi libro. Pero no podía contentarme con meras aproximaciones. Quería que el lenguaje fuese perfecto... Me he pasado cinco años trabajando en la novela.»[27] Carson habló a menudo de esas «revelaciones», de esos «chispazos» acaecidos tras largos «tanteos» que para ella suponían «la bendición del trabajo del escritor».

La satisfacción de poder sacar al fin adelante su manuscrito no impide que Carson vuelva a enfermar, cuando el viento del Norte sopla con rudeza. Su madre acude a Nueva York a buscarla, y en cuanto Carson está en condiciones de viajar, regresan a Columbus, poco antes de Navidad. Las relaciones de Carson y de Marguerite Smith, sumamente complejas, siguen aún por esclarecer, ya que ninguna de las muchas cartas que se enviaron ha sobrevivido. Virginia Spencer Carr describe ampliamente en su libro la corta estancia de Marguerite en Nueva York, pero sus triviales detalles no aportan nada: una madre orgullosa del éxito de su hija, y una hija frágil, dividida entre su necesidad de protección y su deseo de libertad. Marguerite habla mucho con la gente con la que se topa de su «pequeño prodigio», y se ofusca cuando advierte que ignoran aún su fama reciente; para Carson, su madre es al mismo tiempo un recurso y una intrusa en su nueva vida... En resumen, lo normal y corriente en muchas relaciones madre-hija. La mayoría de la gente que quiere a Carson quiere también a su madre, precisa la biógrafa. Tan sólo algunas personas, como Janet Flanner, la célebre cronista del *New Yorker*, la creen nefasta para la joven autora. Flanner la describe como una madre abusiva y catastrófica, «*an abysmal mother*». Rita Smith, la hermana de Carson, también notó que el vínculo que unía a Marguerite con su hija predilecta era más extraño de lo que parecía. En vida de Carson –precisa en su prefacio a *The Mortgaged Heart*–, «jamás abrí sus papeles, ignoraba lo que contenían. Después, me quedé asombrada al descubrir lo que Carson había conservado y lo que había destruido. No encontré ninguna de las cartas que nuestra madre le escribía diariamente desde que se separaron, pero sí todas las postales que había recibido cierto año en Navidad. Por eso pienso que el azar ha intervenido en la constitución de ese legado, azar debido al estado de salud de Carson y a los caprichos de las secretarias a tiempo partido que contrataba de cuando en cuando. Quienes están interesados en ese patrimonio literario desean que sea depositado lo más rápido posible en una biblioteca, para ser objeto de un estudio más profundo. Pero me temo que los especialistas encontrarán serias dificultades para discernir la verdad».[28]

A nuestro juicio, el hecho de que no quede rastro alguno de una correspondencia tan seguida parece producto no tanto del «azar» –que sin duda habría salvado al menos una de esas cartas– como de una decisión premeditada cuyas razones ignoramos.

Cuando Carson vuelve a caer enferma, a finales de noviembre, Annemarie Schwarzenbach está hospitalizada en una clínica psiquiátrica de Connecticut: lleva varios años drogándose, y ha intentado suicidarse en más de una ocasión. Sus amigos atribuyen su actual depresión no sólo a su difícil historia de amor con la baronesa Von Opel, sino también a su sentimiento de culpabilidad por no haber regresado a Suiza a principios de ese mes, cuando agonizaba su padre. Carson le escribe, pero no sabe si le hacen llegar sus cartas. Annemarie tiene terminantemente prohibidas las visitas, por lo que Carson se deja convencer y regresa con su madre a Columbus. Allí, varias semanas después, a principios de 1941, se entera de que Annemarie ha huido de la clínica y se ha refugiado en casa de un amigo de Nueva York. Carson coge el primer tren al Norte y va a verla. Pero la policía, acompañada de un médico, no tarda en descubrir a la fugitiva y en volver a hospitalizarla, esta vez en Bellevue, en el White Plains, un hospital de siniestra reputación. Carson regresa a Columbus; poco después, Annemarie parte hacia Europa. Las dos amigas se escribirán con más o menos frecuencia, pero jamás volverán a verse.

Aunque ya no frecuenta el mundillo neoyorquino, Carson sigue siendo la escritora de moda a principios de 1941. En enero, la revista *Vogue* publica un breve texto suyo, «Noche de vigilia por la libertad»,[29] una llamada a la solidaridad de los Estados Unidos con Europa. El 14 de febrero, día de San Valentín, esa fiesta de los enamorados que tanto les gusta celebrar a los norteamericanos, la editorial Houghton Mufflin saca al mercado *Reflejos en un ojo dorado*, dedicada a Annemarie Clarac-Schwarzenbach. Cinco días después, Carson cumple veinticuatro años. Louis Untermeyer se ha encargado de escribir el *blurb*, esa clase de reclamo publicitario que suelen llevar en la cubierta los libros americanos, y con el que, tradicionalmente, alguno de los autores reconocidos del momento suele «dar la alternativa» a otro novel: «La historia [de esta novela] es producto de un impulso interior tan espontáneo y tan ineluctable como la vida misma. Es una historia que fluye, párrafo tras párrafo, con extraños y siniestros meandros y súbitos remolinos de humor, pero que se dirige sin remedio hacia su fin imprevisible y, sin embargo, cierto. Para mí es la obra más profundamente singular de cuantas se han publi-

cado en los últimos años, una de las historias más interesantes y perturbadoras que se han escrito en los Estados Unidos.»

Reflejos en un ojo dorado tal vez sea el libro más duro de Carson McCullers. El más provocador, al menos. El más sólido. Tenso y crudo. El más minucioso en la observación de la vida cotidiana, de la crueldad de las relaciones humanas. El más desprovisto de sentimentalismo y palabrería. El más sosegadamente despiadado. Esta descripción del aislamiento que se vive en un cuartel en tiempos de paz –marcado por la atracción mortal que siente el capitán Penderton por el soldado Williams, por la personalidad de la mujer del capitán, excelente amazona que subyuga a los soldados, y la de la patética Alison Langdon, esposa del comandante– comienza así: «En tiempos de paz, un cuartel es un lugar aburrido en el que, una y otra vez, suceden las mismas cosas.» En unas cuantas palabras, ya está todo sugerido: el enclaustramiento, el hastío y la locura que, como consecuencia, puede surgir bajo las más rigurosas apariencias.

La novela «descolocó» e incluso irritó a más de un lector. Los críticos se mostraron más bien desfavorables, pero disimularon su profunda aversión por el libro argumentando «fallos técnicos» y comparándolo con *El corazón es un cazador solitario*. Frederick T. Marsh, en el *New York Times* del 2 de marzo de 1941, expresa una comedida decepción: «Los lectores avisados, sean cuales sean sus preferencias y sus gustos literarios, guardarán un recuerdo imborrable de *El corazón es un cazador solitario*. Esta novela de ahora, más breve y más endeble, posee en parte las mismas cualidades. Pero es, a todas luces, inferior.» Marsh llega incluso a sugerir que *Reflejos* fue escrita antes que *El corazón*, y que el editor la ha publicado aprovechando la coyuntura, para mantener en boga a la autora. Los principales reproches que se le hacen –además de estar poco «elaborada»– son: un gusto excesivo por lo raro y lo morboso, una inclinación demasiado evidente por lo anormal y lo deforme, una preocupante afición por lo perverso. Algunos llegan incluso a aconsejar a los lectores que olviden enseguida este libro. Rose Feld, que había sido una de las críticas que con mayor entusiasmo había celebrado la publicación de *El corazón*, considera, en el *New York Herald Tribune* del 16 de febrero, que Carson ha progresado en el dominio de la elaboración de un relato, pero también confiesa su perplejidad ante la significación de ciertos detalles, como el caballo, por ejemplo, *Firebird* (pájaro de fuego), que el capitán Penderton monta horriblemente mal. Y precisa:

La señora McCullers ha sido comparada con William Faulkner, y, de hecho, en esta novela, parece dispuesta a emularle en sus aspectos más morbosos. El hecho de que lo consiga no añade, sin embargo, nada a su capacidad artística. Uno se siente tan sólo impresionado y perturbado por su arrogante y despiadada audacia que, además de disgustar al lector, evidencia sobre todo su juventud [...]. *Reflejos en un ojo dorado* es una incursión literaria en los bajos fondos de los sentimientos y, a ese respecto, resulta interesante. Pero confiamos en que Carson McCullers utilizará sus sobradas actitudes para escribir un libro que no esté enteramente bajo el influjo de lo grotesco y de lo anormal.

Tan sentenciosas lamentaciones acerca de su gusto por «lo anormal» obligaron a la autora a dar múltiples explicaciones sobre la novela, y, en general, sobre qué se supone que es «lo normal» en literatura. Carson intentó resumir sus opiniones en un texto titulado «Notes on Writing» («Notas sobre la escritura»):

Las acusaciones de morbosidad son injustificables. Lo único que puede afirmar un escritor es que escribe a partir de un núcleo que se expande poco a poco en su inconsciente. La naturaleza jamás es anormal. Tan sólo es anormal la ausencia de vida. Todo escritor considera cualquier latido, cualquier movimiento, cualquier desplazamiento que se da en el interior de una obra, y por la razón que sea, humano y normal. El hecho de que John Singer, el protagonista de *El corazón es un cazador solitario*, sea mudo es un símbolo. De igual manera, el que el capitán Penderton, uno de los personajes de *Reflejos en un ojo dorado*, sea homosexual es un símbolo de impotencia e incapacidad. Singer, el sordomudo, es un símbolo de insuficiencia, y el ser que él ama es incapaz de recibir ese amor. Los símbolos inspiran el argumento, los temas, los acontecimientos, todos ellos entremezclados tan estrechamente que nadie puede saber con certeza dónde empieza y dónde acaba dicha inspiración. Al escribir, me transformo en cada uno de los personajes de los que hablo. Me hundo en ellos tan profundamente que acabo haciendo míos sus móviles.[30]

En 1967, poco antes de su muerte, la autora retoma este tema:

Al escribir *El corazón* [...] tuve que enfrentarme a unos cuantos problemas morales, como los de los prejuicios y la pobreza en el Sur; como ciudadana del Sur, tuve que tomar partido respecto al «problema racial» y la emancipación de los negros, a favor, como es sabido, del liberalismo. La mía era una postura es-

trictamente moral, muy comprometida pero que no satisfacía mi deseo de manejar el lenguaje por el mero placer de las palabras y de su belleza. Por aquel entonces, mi marido me comentó un día, de pasada, que había un «mirón» en Fort Bragg, un cuartel cercano a Fayetteville. Sin saber por qué, la idea se me quedó grabada [...]. Yo estaba muy atareada con los trabajos de la casa, la limpieza cotidiana de nuestro pequeño apartamento. Estaba cansada, no tenía en mente comenzar otra novela, pero, sin poder evitarlo, la imagen del soldado voyeur, al acecho, se había apoderado de mí, y un buen día escribí: «En tiempos de paz, un cuartel es un lugar aburrido.» Fue el lugar, la situación, lo que hizo nacer, uno tras otro, a los personajes, lo que los conformó [...].La historia había invadido mi vida, y nunca como entonces había escrito con tanto placer. El estilo del relato tenía una importancia primordial, y, día tras día, el milagro de las palabras me extasiaba. Por lo general, yo solía escribir, más o menos, una página al día, pero, para mi gran sorpresa –y para mi mayor deleite–, durante la elaboración de este relato conseguía escribir cuatro, a veces hasta seis páginas al día.[31]

Si bien, hoy por hoy, la mayoría de los críticos universitarios estadounidenses están de acuerdo –según Margaret B. McDowell[32]– en que *Frankie y la boda* y *La balada del café triste* son los dos mejores libros de Carson McCullers, el debate sigue abierto en torno a sus dos primeras novelas, *El corazón* y *Reflejos*, siendo la segunda la que tiene mayores adeptos. Por entonces, tan sólo Otis Ferguson, en *The New Republic* del 3 de marzo de 1941, parece haber comprendido las intenciones de la autora y sus logros:

Si la parsimoniosa sutilidad de este minucioso tratamiento de las pasiones humanas es un complicado mano a mano con ese ambiente tipo «increíble pero cierto» que reina en él, con ese marco cuartelero grabado al aguafuerte, con su cotidianidad, con su continuo prestar atención al tiempo que hace, se debe a los dos personajes principales. Éstos se enfrentan a causa de unos caracteres tan singulares, se ven impulsados por fuerzas tan oscuras que, en cierto modo, da igual lo que, en consecuencia, podría suceder a uno u otro. Sin embargo, en términos de ineluctabilidad dramática, nada ocurre al final del libro, no hay liberación, venganza o expiación alguna, no existe un «punto y final». El lector no puede identificarse con nadie. Y el precio de tal perfección en la absoluta igualdad y exactitud del tratamiento de todos los elementos nos obliga a jugar con una

baraja especial, a la que, deliberadamente, se le han quitado todos los corazones.

Si exceptuamos este comentario, habrá que esperar al prefacio que escribió Tennessee Williams para la reedición de *Reflejos en un ojo dorado* (1950, New Directions) para que se empiece a revaluar la novela. Según Williams, este segundo libro de su amiga Carson es bastante mejor que el primero: «Los críticos dotados de una pizca de lucidez deberían haber visto que este relato era todo lo contrario a una decepción, pues evidenciaba una de las cualidades todavía inadvertidas en el sorprendente abanico de dones de Carson McCullers: el triunfo de la maestría sobre un lirismo adolescente.» Williams pone de manifiesto la austeridad y «la impasibilidad griega» de esta novela, así como la «precisión lapidaria» de su estilo. Aludiendo a Joyce y a Faulkner, añade: «*Reflejos en un ojo dorado* es una de las más puras y más vigorosas obras concebidas con ese Sentido del Espanto que es el negro fundamento de casi todas las obras significativas del arte moderno, desde el *Guernica* de Picasso a los dibujos de Charles Addams.» Siguiendo a Williams, todos los ensayistas actuales refutan la primera impresión de la crítica.

En realidad, el escándalo que propició la publicación del libro fue más moral que literario. Y si bien los periodistas –salvo los más ostensiblemente conservadores– intentaron atenerse a una valoración supuestamente estética, cuyas raíces moralistas consciente o inconscientemente ocultaban, el público y los grupos de presión social denunciaron la ideología independiente y anticonformista implícita en la novela, sobre todo teniendo en cuenta que era una mujer joven quien la defendía. «Todo aquel lío me trajo un montón de disgustos –confesará McCullers a Williams–. Mi padre, apenas empezar a leer el libro en el salón de casa, lo arrojó con rabia contra la pared. El general Marshall escribió a Mary Tucker, la esposa de un oficial que estuvo en Fort Benning en la época en que ella me daba clases de piano, para preguntarle acerca de su vida privada en el fuerte y "si toda la guarnición había perdido la cabeza tras su partida o si era la muchacha [autora del libro] la que desvariaba".»[33] Una noche, en Columbus, donde Carson se hallaba cuando apareció el libro, un miembro del Ku Klux Klan se presentó en casa de sus padres para exigirle que abandonara inmediatamente la ciudad, o de lo contrario podría «sucederle algo [...]. Con tu primer libro ya supimos que eras amiga de los negros; ahora, con éste, no hay duda de que eres una "tortillera". Entérate: en esta ciudad no queremos ni a los amigos

de los negros ni a los pederastas».[34] El padre de Carson pasó la noche sentado en la escalinata, con un fusil cargado, pero no sucedió nada. Sin embargo, la burguesía sudista jamás perdonará a Carson McCullers el que, siendo uno de «sus» escritores, se haya permitido tantas libertades, y comenzará a propagar la leyenda de la «mujer odiosa y caprichosa». Jacques Tournier, en *À la recherche de Carson McCullers*, cuenta su visita a Edwin Peacock, en Charleston, y su encuentro con una mujer que, al saber de su interés por Carson, le pregunta: «Se dice que era una mujer odiosa [...]. ¿Lo era?» «La mujer emplea la palabra *bitch*, frunciendo los labios»,[35] comenta Tournier, y uno se pregunta por qué creyó necesario traducir eufemísticamente la frase de la mujer: «Dicen que la tipa era una "lagarta" (o "zorra").»

Por encima de todo, *Reflejos en un ojo dorado* es la supuesta prueba en la que se han basado todos los que han sugerido que Reeves McCullers «podría» haber escrito los libros que firmaba su mujer. Según Virginia Spencer Carr, en Columbus, donde durante mucho tiempo se ha tenido muy mala opinión de su ilustre conciudadana (aunque, ¿en qué pequeña ciudad, sobre todo estadounidense, se tiene una buena opinión de un buen escritor?), la gente se negaba a creer que Carson fuese la autora de sus libros. Cuando ésta comenzó a escribir, los ancianos de la localidad, que recordaban que a Marguerite le gustaba contar historias desde niña, decían que era ella quien escribía las novelas de su hija. Sólo tras la muerte de Marguerite, cuando vieron que Carson seguía publicando, la gente de Columbus terminó admitiendo que, «a pesar de todo, debía de ser la pequeña Lula Carson»[36] la autora de tales aberraciones.

Pero, más allá de la aversión que despertaba la propia Carson, más allá de la voluntad tan frecuente, aunque no siempre expresada, de rechazar todo gesto de autenticidad y singularidad por parte de un artista, ¿qué fue lo que motivó todos aquellos rumores que circularon entonces y después? Varias cosas, sin duda. El deseo de Reeves de convertirse en escritor y el pacto de «alternancia» al que había llegado con Carson. La anécdota, sacada constantemente a colación, de que Carson leía cada noche a Reeves, en Charlotte y luego en Fayetteville, lo que había escrito ese día. El regreso de Carson a Fayetteville, donde escribió *Reflejos en un ojo dorado* en dos meses, tras marcharse a Columbus para descansar un poco, lejos de Reeves. El hecho de que en 1945, tras el regreso de Reeves a los Estados Unidos, Carson concluyese rápidamente *Frankie y la boda*, cuando llevaba meses bloqueada, sin avanzar en su trabajo, aunque, quienes de-

fienden este «argumento», olvidan precisar que Reeves estaba entonces luchando en Europa, y que Carson temía constantemente que hubiese muerto, y que además terminó la novela a solas, en un lugar en el que Reeves no estaba. Jacques Tournier, en su citado ensayo, se interesa por esta controversia y explica lo absurdo que le parece la afirmación de que «Carson fue la "plumilla" de Reeves»:

> Aún hoy pueden leerse, en algunas revistas estadounidenses, artículos que sugieren tal cosa. Uno de ellos incluso da a entender que *Reflejos en un ojo dorado* fue obra enteramente de Reeves, pero que, habiendo tenido conocimiento del manuscrito, las autoridades militares le habrían amenazado con un consejo de guerra si lo publicaba con su nombre. Por eso recurrió al de Carson, para evitar... ¿Para evitar qué? Cuando *Harper's Bazaar* publica el relato, en octubre de 1940, hacía cuatro años que Reeves había dejado el Ejército. ¿Qué podía arriesgar? ¿Y en qué momento? Sinceramente, no creo que haya escritores que se sacrifiquen por amor. O por falta de aliento. A partir de 1940, nada impedía a Reeves escribir. No tenía trabajo, y Carson ganaba suficiente dinero para mantener la relación. Se dice que Carson «asfixiaba» a quienes la rodeaban. Pero la gente no se deja asfixiar así como así. ¿Qué escritor ha impedido jamás a su hermano, a su hermana, a su marido, a su mujer, a sus hijos escribir? Por el contrario, ¿cuántas esposas, cuántos hijos no se han beneficiado de una gloria que les ahorraba el tener que abrirse paso? Al darle su apellido a Carson, Reeves firmaba también sus libros. Afirmaba su papel de pared y de eco.[37]

Sin embargo, algunas páginas después, evocando el caso de *Reflejos en un ojo dorado*, añade:

> Casi me siento inclinado a darles la razón a quienes pretenden que este libro es de Reeves. Desde luego, en él se nota su presencia, mucho más que en *El corazón*. En las descripciones de Fort Benning, en todo lo que vivió durante cuatro años, y que sólo él podía saber. Carson, también es cierto, acudía cada sábado, pero a casa de los Tucker, a estudiar música con Mary [...]. Lo demás, las barracas, las habitaciones, la vida de los soldados, todo lo que otorga verdad a ese mundo de hombres replegado en sí mismo, tan sólo pudo haberlo descrito a través de Reeves. A través de los recuerdos de Reeves. De sus cuadernos de notas, tal vez, si los tenía. Cuando digo que uno tiene la impresión de que se trata de otra persona, es porque [la mano de Reeves] resultaba tan evidente que Carson jamás volverá a es-

cribir sobre ese tema. Todo cuanto nazca después de esta novela brotará nuevamente de ella misma.[38]

Curiosa demostración: realmente no se comprende por qué el hecho de que Carson no retome jamás el ámbito militar significa que no fue la autora de *Reflejos en un ojo dorado*. Los «arrabales de Cartago» no aparecen con frecuencia en la obra de Flaubert: o sea que, ¿por haber escrito *Madame Bovary* no fue el autor de *Salambo*, o viceversa? Extraña concepción, también, de la literatura, según la cual habría que haber «vivido» personalmente algo para poder escribirlo, producto de la sempiterna regla de causalidad directa entre el hombre-y-la obra.

Si bien es muy posible que Reeves haya contado a Carson algunos detalles de su vida militar, afirmar la preeminencia de lo anecdótico sobre la escritura es reducir a bien poco el hecho literario. Pero la creación literaria y las parejas no se llevan bien en nuestros días, y Jacques Tournier y compañía parecen haber inaugurado una especie de «moda» al respecto. Hoy se nos dice, no que Simone de Beauvoir haya escrito la obra de Jean-Paul Sartre (aún no hemos llegado a eso), pero sí que su convicción de no ser una filósofa creadora era no una prueba de lucidez (cualidad, empero, admirable en su caso, y gracias a la cual sobrevivirá) sino el resultado de una sumisión a aquel hombrecillo que la «dominaba».[39] Más aún: está «demostrado» que Bertold Brecht no escribió sus obras. Su talento se reducía, en el mejor de los casos, a dar el «toque final» al trabajo de sus esposas y amantes y, en el peor, a estampar su firma de explotador.[40] Y todo en nombre de una demagogia pseudofeminista que, en el fondo, tan sólo consigue empequeñecer a las mujeres; restringir nuevamente su libre albedrío y negar la posibilidad de cualquier tipo de relación que no sea la de la pura y mecánica dominación entre los dos sexos. En el caso de Reeves y Carson, se trataría de un esquema idéntico, pero a la inversa: una mujer-niña, frágil y tiránica a la vez, que habría explotado a un hombre débil y con talento. Semejante opinión me parece, sencillamente, un poco tonta, incluso teniendo en cuenta que la relación de Reeves McCullers con lo escrito por su mujer es sin duda compleja, y que la cuestión del papel que desempeñó en el proceso de creación de ésta permanece abierta. Debemos, pues, examinar la vida y la obra de Carson McCullers en su conjunto, y constatar que si bien escribió dos de sus libros junto a Reeves, «con» él, acompañada por él quizá, los demás los escribió «a pesar de él», «contra él», y «a despecho de su muerte». Y aunque algunas preguntas siguen en el aire, ¿por qué empeñarse en darles

respuestas y, sobre todo, una única respuesta? Es ésta una forma de demencia demiúrgica que se apodera del biógrafo y le impulsa a querer explicarlo todo, generalmente aportando una solución sorprendente e inesperada; un síntoma que, ya en su día, Freud describió así: «Quien se convierte en biógrafo se ve obligado a la mentira, al secretismo, a la hipocresía, a la idealización e incluso al ocultamiento de su incomprensión, pues es imposible llegar a la verdad biográfica, e incluso si se llega a ella, ésta no será útil. La verdad no es practicable, los hombres no la merecen.»

Si, a pesar de todo, uno se siente inclinado a la búsqueda de las fuentes, de las reminiscencias y de las similitudes, lo más pertinente es relacionar *Reflejos en un ojo dorado* con el famoso relato de D. H. Lawrence *El oficial prusiano*,[41] pero no, como hacen algunos, para explicar que Carson McCullers «plagió» al autor inglés, lo cual es falso, sino antes bien, como lo hace Oliver Evans en un capítulo irónicamente titulado «Ni siquiera el caballo es normal», para interrogarse a cerca de cuáles fueron las lecturas de la estadounidense y de cómo pudieron influir en su trabajo.[42] Por otro lado, al reflexionar sobre el tema del *voyeurismo*, forzosamente hay que aludir a Faulkner, cuya lectura pudo haber pesado más en el ánimo de la joven novelista que las conversaciones con su marido.

Aunque se halla lejos de Nueva York –y de todas las polémicas surgidas alrededor de su novela–, Carson vuelve a caer enferma a finales de febrero. Repentinamente. Terribles jaquecas acompañadas de pérdida de visión. Carson está asustada, teme no poder volver a escribir. Los médicos de Columbus, como siempre, no logran saber lo que tiene. Sin duda no pueden imaginar que, a sus veinticuatro años, Carson acaba de sufrir un ataque cerebral. El primero de una serie que acabará alterando profundamente su existencia. Los médicos no detectan ni uno sólo de los males que afectan de manera decisiva a su salud. Poco a poco, Carson recobra fuerzas, recupera la visión perdida. En más o menos un mes, todo vuelve a la normalidad, y Carson se cree fuera de peligro.

Reeves que, siguiendo órdenes de Marguerite Smith, aguardaba a que Carson se sintiese mejor para ir a buscarla, llega a Columbus, y ambos regresan juntos a Nueva York en abril. Carson vuelve al apartamento del número 11 de West Street, que Reeves ha seguido ocupando tras su nueva separación. *Harper's Bazaar* publica entonces, el 1 de abril de 1941, «Los libros que recuerdo», artículo en el que Carson evoca, con gran sencillez y finura, varios textos, literariamente importantes o más efímeros, que mar-

caron su formación. «Éstos son los libros que recuerdo hoy por hoy –concluye–. "Recordar" no es, sin embargo, la expresión correcta, pues implica una posibilidad de olvido, cuando, en realidad, los libros que hemos amado forman parte de nosotros, como un músculo o un nervio. Buscando así, al azar, tan sólo podemos revisar por encima los que, de una u otra manera, contaron para nosotros. He olvidado citar uno, lo sé, que hace años no me interesaba en absoluto pero que ahora leo casi cada noche: la Biblia.»[43]

En Nueva York, siguiendo los consejos de una mujer que acababa de conocer en Columbus, Carson visita a Elizabeth Ames, que dirige, en Saratoga Springs, la Yaddo Artists' Colony, un lugar (fundado en 1900) al que los artistas pueden retirarse para trabajar en paz, generalmente durante cortos períodos. Cuando Ames ve a la «tímida y deliciosa muchacha de Columbus» que le han anunciado, advierte que no se atreve ni a hablar: «Estoy sumamente impresionada por conocerla», murmura Carson. Encantada, Elizabeth Ames invita a la colonia Yaddo a aquella muchacha que le parece jovencísima, y le permite, cosa inusual, pasar allí todo el verano para proseguir la redacción de los dos manuscritos en los que está trabajando: *La balada del café triste* y *Frankie y la boda*. Los inquilinos de Middagh Street, cuando Carson va a verles y a tomar una copa, la encuentran bastante mal. Tose mucho y parece no poder dejar de tomar ese jarabe que contiene codeína, y del que abusa. Afortunadamente, ha conocido a otro amigo, cuyo afecto le da nuevos bríos. A primeros de mayo, Muriel Rukeyser le presenta al joven compositor David Diamond. Desde el primer momento, la seducción es recíproca, hasta el punto de que ese mismo día Diamond le regala un anillo que llevaba puesto. Más tarde contará que Carson tenía un singular poder: cuando admiraba un objeto, el poseedor de éste sentía de inmediato la imperiosa necesidad de regalárselo. Diamond también hará migas con Reeves. Los tres salen juntos, beben mucho. Una noche, al hablarle de su pasión por los escritores, Carson le confiesa su admiración por Djuna Barnes y se empeña en llevarle a ésta de inmediato una botella de champán. ¿Llegó a hacerlo? Y si lo hizo, ¿fue entonces, en plena noche? La leyenda asegura que Carson, en efecto, fue a la casa de Djuna Barnes, le suplicó que la dejase entrar y que ésta, fiel a su voluntad de no volver a ver a nadie (vivió casi cuarenta años «enclaustrada» en su apartamento de Nueva York), hizo oídos sordos. El biógrafo de la autora de *El bosque de la noche* relata aquella visita imprevista de manera algo menos espectacular:

[A diferencia de Anaïs Nin], Carson McCullers no se contentaba con admirar a Djuna Barnes de lejos. Una noche intentó irrumpir en su casa pero la señorita Barnes tenía por costumbre cuidar que nadie la molestase, tanto que era capaz de ignorar los timbrazos insistentes de cualquier visitante inesperado. Dicen que Carson McCullers lloró y suplicó para que la dejase entrar (ya había hecho lo mismo con Katherine Anne Porter, a quien Barnes conocía vagamente y tenía por una autora vulgar y corriente). Todo quedó en silencio, hasta que la señorita Barnes gritó: «Sea quien sea usted, le agradecería que me dejase en paz.» Carson McCullers se marchó, pero años después llegaron a conocerse de manera absolutamente fortuita, cuando en 1959 Djuna Barnes ingresó en la Academia de las Artes y de las Letras y, de pronto, a la hora del banquete, se encontró sentada entre Carson McCullers y Thornton Wilder.[44]

El 14 de junio, a su llegada a la colonia Yaddo, Carson se siente de inmediato seducida por el lugar, por los bosques –que le gusta recorrer antes de desayunar–, por los dos lagos, por aquel ambiente de calma y reposo. Los huéspedes se hallan repartidos en una casa principal –en la que están los espacios comunes, como el comedor–, varias casitas aisladas y granjas. En algunas de ellas hay una cocina que permite mayor autonomía a sus ocupantes; nada ni nadie les obliga a estar presentes en las comidas comunes, a las que Elizabeth Ames, su benefactora, detesta que la gente llegue tarde. Carson no conoce a la mayoría de los músicos, pintores y escritores que aquel verano están allí, salvo a su paisana, Eudora Welty, con quien coincidió el año anterior en Middlebury, y a otra escritora del Sur, Katherine Anne Porter, por entonces la más célebre de todos los presentes, así como la mayor y la más hermosa, con sus cincuenta años resplandecientes. Porter es una mujer bajita, delgada, elegante. El año anterior, también había coincidido con Carson en Middlebury. Pero ésta ni siquiera se había atrevido a dirigirle la palabra. Sencillamente se había «enamorado» de ella, con el sentido tan particular que esta palabra adquiere en su caso. Esta vez, Carson sí se acerca a ella, pero únicamente para decirle: «La amo, Katherine Anne», e imponerse el deber de seguirla a todas partes.

Katherine Anne Porter, que murió en 1980, le contó aquel episodio a Virginia Spencer Carr en 1971.[45] Porter explica, sin demasiada gracia, que defendió a Carson frente a su propio marido, que no paraba de repetirle: «Esa mujer es lesbiana... Lo adivino leyendo sus libros, observando lo que los personajes hacen y dicen.» Aunque niega haber estado convencida de ello, también

afirma haberse sentido cada vez más molesta por el acecho de Carson, sobre todo por su comportamiento irreflexivo, unido a su curiosa manera de vestirse con ropas de hombre, detalle que reforzaba la convicción de su marido. «Puede que, en el fondo, yo no haya comprendido a Carson», confesaba treinta años después, insistiendo en el hecho de que cuando leyó *El corazón* descubrió en ella «la impronta de la genialidad». «He tenido muchos amigos homosexuales, y eso jamás me ha molestado. Pero con Carson, aquel verano, la idea me resultaba insoportable.»

Desgraciadamente, Porter no lleva más allá la reflexión, ni sobre Carson, ni sobre ella misma. ¿Se sentía molesta? ¿Irritada por tener enfrente no a una mujer confesándole una inclinación que ella bien puede aceptar o rechazar sino a una niña «en demanda» cuya neurosis y cuya inestabilidad saltan a la vista? Evidentemente, no podemos excluir la probabilidad de que Carson jugase con su físico andrógino y su aspecto ambiguo, indeterminado. Tampoco, por discutibles que sean, su sensibilidad ante la belleza de las mujeres y la emoción que le causaban algunas de ellas. Pero parece razonable no exagerar la conciencia ni, sobre todo, la maestría con que las habría utilizado. La anécdota que cuenta Katherine Anne Porter es, a este respecto, bastante reveladora. Una tarde, Carson llama a su puerta, para intentar conversar con ella. Sin levantarse de su mesa de trabajo, Porter le grita que no desea ser molestada y se niega a abrir la puerta. Pero al constatar que son casi las 18.30 h, y sabiendo que a Elizabeth Ames no le gusta que se llegue tarde a cenar, decide salir. Al abrir, se encuentra a Carson tirada en el pasillo: «Tuve que pasar prácticamente por encima de ella, y proseguí mi camino hacia el comedor. Aquélla fue la última vez que me importunó.» Después de aquel incidente, las dos mujeres jamás volvieron a dirigirse la palabra.

A pesar de todo, Carson logró hacer un nuevo amigo en Yaddo, Edward Newhouse, que escribía para el *New Yorker*, y que siempre la recordará con amabilidad. Al contrario de Porter, Newhouse cuenta lo que vio durante aquel verano con mucha gracia, subrayando que «a veces los maridos temían por sus mujeres», pero insistiendo sobre todo en «el lado infantil de Carson, el que las personas que no la apreciaban calificaban como pueril», en su manera adolescente de «pegarse» o de mandar a paseo a alguien, su deseo de hablar de sí misma, de ser escuchada, cuando ella, en cambio, tenía una capacidad de atención muy limitada, como los niños. Era muy dada a inventar historias que quería hacer pasar por verdaderas, y que incluso ella misma se acababa creyendo. Así, por ejemplo, pretendía haber escrito una carta de

varios cientos de hojas a Greta Garbo declarándole su amor. Según Edward Newhouse, tal afirmación podía ser interpretada de varias maneras: «1) Carson había escrito la carta; 2) Carson no había escrito ni una sola línea; 3) la carta tenía más de mil páginas; 4) apenas tenía nueve; 5) hoy estábamos a miércoles, luego... Sí, aquella pequeña decía realmente todo lo que le venía en gana y le pasaba por la cabeza. Si tuviese que elegir entre escribir su biografía y ser abandonado en una isla desierta con Spiro Agnew [por entonces, vicepresidente de los Estados Unidos], no sé lo que haría...» Si Newhouse conserva su buen humor, incluso cuando sugiere que a veces era bastante difícil soportar a Carson, su ego, sus perras, su altivez al hablar de sí misma, su convencimiento de ser un autor importante, otros, como Gore Vidal, confiesan que Carson sencillamente les sacaba de quicio: «Era vanidosa, testaruda y... genial ¡ay! En cuanto la veía entrar en una habitación salía huyendo. Cinco minutos de su discurso autocomplaciente bastaban para echarme de cualquier sitio.»[46] Y concluye: «Estar un minuto con Carson McCullers era como estar una hora en el dentista sin anestesia.»[47]

Aquella actitud, bastante banal y que dice más sobre la personalidad de Carson McCullers y sobre sus neurosis de angustia que sobre su capacidad artística, iba, afortunadamente, acompañada de un intenso trabajo. Tras su paseo matinal por el bosque y desayunar, Carson regresaba a su habitación a las 9.30 h con una cerveza, una botella Thermos de su famoso *hot sherry tea* y un tentempié para el almuerzo. No salía de allí hasta las cinco de la tarde, hora a la que se juntaba con los amigos para tomar algo, antes de la cena de las 18.30 h. Aquel verano, Carson trabajó siempre así, con severa disciplina, en sus dos manuscritos principales, *La balada del café triste* y *Frankie y la boda*, aunque paralelamente estaba escribiendo algunos relatos. Se sintió muy orgullosa cuando vio uno de ellos, «The Jockey» («El jockey»), publicado el 23 de agosto en el *New Yorker*, gracias a su nuevo amigo Edward Newhouse. ¿Fue aquella publicación prestigiosa la que la impulsó a continuar? Ese mismo verano, el *New Yorker* le aceptó otros dos relatos: «Madame Zilensky and the King of Finland» («Madame Zilensky y el rey de Finlandia») y «Correspondence» («Correspondencia»).

«Madame Zilensky», historia disparatada de una mujer compositora, está dentro de la línea humorística, chusca, de McCullers. «El jockey» es un relato amargo, aunque divertido, de los desengaños de un hombre enclenque, cuya apariencia física recuerda a la del Primo Lymon de *La balada del café triste*. «Correspondencia»

ha sido analizado como producto de la falta de contacto con Reeves durante aquel verano. Es, sobre todo, un bonito ejercicio de estilo, lleno de humor, a través de cuatro cartas dirigidas por una estudiante a un destinatario brasileño cuyo nombre ha encontrado en una lista expuesta en su escuela. Si a todo ello le añadimos la aparición, el día 15 de julio, en *Vogue*, de «We Carried Our Banners. We were Pacifists Too» («Nosotros enarbolamos nuestras pancartas. También nosotros éramos pacifistas»);[48] de un artículo, también en julio, sobre «The Russian Realists and Southern Literature» («Los realistas rusos y la literatura del Sur»), en la revista *Decision* de Klaus Mann, y, en noviembre, de un poema, «The Twisted Trinity»[49] (al que David Diamond pondrá música en julio de 1946), salta a la vista que la joven Carson McCullers ya ha iniciado, de manera bastante prestigiosa, una carrera de escritor reconocido. «Nosotros enarbolamos nuestras pancartas» es un texto político que describe, de manera concisa y eficaz, la partida de un joven soldado estadounidense a la guerra, y muestra la claridad con la que éste comprende las razones de tal exigencia. En «Los realistas rusos», McCullers desarrolla, con lucidez y finura, un tema que le interesa mucho, y que la lleva a refutar la cómoda etiqueta de «escuela gótica» que se intenta aplicar a los escritores del Sur, empezando por ella.

> Durante los últimos quince años ha ido conformándose en el Sur un grupo de escritores suficientemente homogéneo como para que los críticos lo hayan clasificado bajo la etiqueta de «escuela gótica». Esta denominación es, sin embargo, inexacta. Describiendo el horror, la belleza, la ambivalencia emocional, un relato gótico puede producir el mismo efecto que uno de William Faulkner. Pero este efecto no nace de la misma causa: el primero emplea recursos novelescos o sobrenaturales, el segundo, por el contrario, un realismo extraño y violento. Los nuevos escritores del Sur parecen más bien influidos por la literatura rusa. Son los hijos espirituales de los realistas rusos. Y esta influencia no es en absoluto accidental. Las circunstancias que han originado la literatura del Sur recuerdan, de manera evidente, a las que impulsaron a escribir a los rusos. Lo que ha caracterizado, por encima de todo, a la antigua Rusia y al sur de los Estados Unidos hasta hoy es el escaso valor que tiene en ambas regiones la vida humana [...]. El modo en que los escritores del Sur reaccionan ante su entorno se asemeja al de los escritores rusos anteriores a Dostoievski y Tolstói. Todos ellos reflejan de manera exacta y verosímil la vida y el sufrimiento que observan a su alrededor, sin permitirse la menor exageración emocional

con respecto a la realidad y a los sentimientos del lector. La «crueldad» que se les suele reprochar a los escritores del Sur no es, en el fondo, más que una manera ingenua de aceptar todas las contradicciones espirituales sin buscarles una causa, ni intentar darles una solución. Esa visión lúcida, ligada a su rechazo de toda responsabilidad, es, en cierta medida, un tanto infantil también. Pero la literatura del Sur apenas está empezando a madurar. No es justo reprocharle su juventud. Pero sí conviene ofrecer algunas hipótesis en cuanto a su futuro desarrollo o a su futura regresión. La literatura del Sur ha llegado al límite del realismo moral. Si quiere seguir creciendo, debe dar un paso más. Aún no ha aparecido entre nosotros ningún precursor del moralismo analítico, tal y como lo practicaron Dostoievski y Tolstói. Pero el material que utilizan los escritores del Sur exige, en sí mismo, que ciertos problemas fundamentales sean planteados. El día en que dicho grupo de escritores asuma sus responsabilidades filosóficas –suponiendo que sea capaz de hacerlo– el tono y la estructura de sus obras se enriquecerán, y la literatura del Sur iniciará entonces una etapa más vigorosa y más completa de su evolución.[50]

El rigor de este análisis, la cultura literaria que implica, demuestran una vez más la sorprendente división que se da en la joven McCullers, división entre una madurez intelectual indiscutible y la suma de impulsos adolescentes que prima en el ámbito afectivo.

Reeves McCullers, por su parte, lo está pasando bastante mal aquel verano. La repentina entrada de su mujer en un mundillo cuyo reconocimiento también él anhela, sin duda tiene mucho que ver con su malestar. La doble marcha de Carson –primero al número 7 de Middagh Street y ahora a la colonia Yaddo, aunque, entre medias, haya pasado algunas semanas con él– ha evidenciado, de manera espectacular, la divergencia de sus destinos. Además, Reeves le ha confesado a David Diamond que Carson y él «ya no [son] marido y mujer», y que no hay ninguna razón para seguir viviendo juntos en un apartamento donde tan sólo se ven alguna que otra vez, deprisa y corriendo, en el transcurso del día o de la noche. Reeves se pierde en discursos exaltados, como los de Jake Blount en *El corazón*, hasta el punto de acabar con la paciencia de su fiel amigo Diamond, que dedicará a la pareja su ballet de 1941, *El sueño de Audubon*, y se dice a sí mismo que la vida con Carson es ciertamente penosa, pero «sin duda una aventura más apasionante de lo que podría serlo una relación continua con Reeves».

Reeves va a vivir –hasta mediados de noviembre– a Rochester, en casa de Diamond, con el que tal vez tiene una aventura, motivada bien por una atracción real, bien por un deseo de venganza hacia Carson, que ha decidido divorciarse al descubrir que Reeves ha falsificado su firma para cobrar varios cheques en metálico, en concreto, el que le había enviado el *New Yorker* como pago por su relato «El jockey».

Antes de regresar a Nueva York para iniciar los trámites legales, Carson aprovecha la hospitalidad de Elizabeth Ames, que, como un favor especial, le deja quedarse todo el verano en Yaddo (Carson estará allí hasta el 30 de septiembre), y se permite, a finales de agosto, un viaje a Quebec con sus nuevos amigos de la colonia, los ensayistas Newton Arvin –autor de una biografía de Hawthorne, y que será el gran amor de Truman Capote– y Granville Hicks. Una estancia bastante insignificante, cuyo único interés radica en la diferencia que se constata entre el entusiasmo de Carson, tal y como se trasluce en las cartas que envía por entonces, y la manera en que se comporta con sus compañeros. Casi nunca les acompaña –ni siquiera en sus peregrinaciones a la isla de Orleans–, pues prefiere quedarse en la habitación bebiendo y fantaseando.

El divorcio le parece inevitable, pero los trámites le repugnan, ya que, al no existir acuerdo mutuo, habrá que recurrir a un argumento desagradable, el del adulterio. También sabe que una mera acción legal no resolverá el problema de fondo, el fracaso de su relación con el hombre con el que se casó, al ser cada uno de ellos «el gemelo malo» del otro, destructivo pero indispensable al mismo tiempo. Siempre queda, claro, «el refugio»: Columbus. Pero el mismo día de su partida, a mediados de octubre, ocurre un curioso incidente: al ir a dejar el Hotel Brevoort, *su* hotel –el suyo y el de Reeves–, Carson es incapaz de firmar el cheque con el que va a pagar la cuenta, y tiene que llamar a su amiga Muriel Rukeyser,[51] que atestigua su identidad y la ayuda a escribir su nombre. A todas luces, fueron sucesos similares a éste los que propiciaron la idea de que Carson McCullers no sufría ataques cerebrales esporádicos sino que sufría repetidos malestares psicosomáticos, y de que, ante cualquier situación crítica, reaccionaba con comportamientos más o menos histéricos. De ahí a decir que era simplemente histérica y que todas sus enfermedades, incluida la parálisis, eran psicosomáticas, hay un abismo, pero muchos lo cruzaron para al fin poder imputarle, personalmente, la entera responsabilidad de su estado de salud.

Ya en Columbus, Carson parece haber olvidado enseguida el

inquietante episodio del Brevoort. Nuevamente se deja acunar por el ambiente familiar, por la dulzura del otoño. Toca el piano y se levanta todos los días muy pronto, dos horas antes de que salga el sol, para aprovechar el alba naciente. Pero, en diciembre, de nuevo cae gravemente enferma, por segunda vez en un año: una pleuresía y una neumonía doble. Los médicos temen por su vida. La increíble fuerza vital de aquella joven larguirucha que parece tan frágil se pone entonces de manifiesto. Contra todo pronóstico, Carson se recupera rápidamente, vuelve a comer –los médicos le han prescrito que debe engordar diez kilos– y a principios de febrero de 1942 consigue terminar la primera parte de la futura *Frankie y la boda*, parte que reescribirá cinco veces y que por ahora se titula «The Listener». Luego comienza la parte central, «The Nigger with the glass blue eye» (ninguno de estos epígrafes subsistirá en la versión final).

Reeves parece haber desaparecido completamente del horizonte de Carson. El 19 de marzo reingresa en el Ejército. A finales de noviembre se reincorpora a Fort Benning, el cuartel que con tanto alivio había abandonado seis años antes. Reeves lleva peor que Carson el asunto del divorcio, se aburre y comienza a admitir que ella es más fuerte que él. A partir de aquel momento, en numerosas ocasiones la calificará de «indestructible», con una mezcla de admiración y de exasperación. De nuevo es quizá Linda Lê, como novelista, la que, casi cincuenta años después, nos da una idea más aproximada de las dos fuerzas existentes:

> Carson parecía un animalillo replegado sobre sí mismo, el nudo de sufrimiento enterrado en el hoyo de su cuerpo. Podía ser herida, cosida a puñaladas: ninguna arma parecía poder mellar la fuerza concentrada en su interior. Reeves, en cambio, era un continuo hacerse pedazos. No tenía la menor resistencia. Cada ataque dejaba una fisura en su rostro. Anhelaba el drama, no se esperaba aquella humillación reiterada, aquella constatación cotidiana de su propia impotencia frente a la tenacidad de ella. Asistía al cumplimiento de su sueño –vivir vinculada a la creación–, mientras que él, que pretendía ser un actor brillante, había quedado reducido a ser un simple mirón, un vigilante, el hombre que monta guardia ante la entrada principal sin tener acceso al secreto. Por fin tenía algo, pero al mismo tiempo se le decía que no tenía derecho a nada. La pequeña Carson se alejaba, volvía la vista hacia él, sí, pero le había dejado atrás, sin tan siquiera sospechar aún que buscaba la manera de huir, pues ¿por qué iba a cargar ella con un doble que iba a remolque suyo,

que no hacía más que gemir y mendigar ternura para olvidar sus fracasos?

La preocupación sentimental de Carson, durante la primera mitad de 1942, es, nuevamente, Annemarie Schwarzenbach. Las dos se cartean mucho desde el otoño pasado, y las cartas de Annemarie, que suelen tardar más de dos meses en llegar, son las más cálidas: «Las dos nos comportamos estúpida y ridículamente el año pasado. No deberíamos hacerle trampas a nuestro destino. No olvides nunca la ternura que siento por ti.»[52] Annemarie envía sus cartas desde lugares que Carson no puede ni imaginar: desde el Congo belga; desde un barco que navega por el río Congo; desde otro barco que acaba de partir de Angola rumbo a Lisboa; desde Lisboa; desde el consulado de Francia en Tetuán, Marruecos. Son cartas muy largas, bastante efusivas, en las que Annemarie a veces le relata su vida diaria o se entrega a consideraciones «filosóficas» –sobre la vida y la creación– que tal vez no es indispensable analizar largamente. Resulta más importante constatar la manera en que Annemarie anima a Carson a trabajar, a no dejar que nada la aparte de la obra que debe empeñarse en crear:

> Me alegra saber que estás trabajando. Debes escribir, dedicar tu vida únicamente a escribir. Hoy por hoy, en sus respectivas soledades, nuestras vidas se asemejan bastante. En lo que a mí respecta, el 22 de noviembre, el día del cumpleaños de mi padre, me puse a trabajar en mi nuevo manuscrito [...]. Carson, tú eres la única persona a la que puedo hablar abiertamente, demasiado quizá, de las cosas sobre las que, en el fondo, trata mi libro: nuestra herencia, nuestra relación con los hombres, amigos y enemigos a un tiempo, y con los ángeles que nos conducirán a un nuevo nacimiento, en la quietud de la muerte y de la eternidad [...]. A veces tengo ganas de estar nuevamente con Erika y Klaus, ahí, en Nueva York, y pienso en todo lo que nos uniría, a ti y a mí, en los momentos difíciles: la infinita ternura y la profunda comprensión que nos vinculan. Tú eres el único escritor con quien comparto una misma reflexión sobre el proceso de creación y sobre la dificultad que entraña la obra. Tú y yo somos como hermanas [...]. Espero que seas tú, y sólo tú, quien traduzca mi libro; yo me estoy preparando para traducir el tuyo [*Reflejos en un ojo dorado*]. Tu poema «The Twisted Trinity» me ha dado, sin duda, el tema de mi novela, en cuya primera escena hay un hombre contemplando un árbol e intentando encontrar la relación evidente que existe entre ese árbol, su alma y el silencio de Dios. Te envío todo mi cariño.[53]

El libro de Annemarie Schwarzenbach –que jamás llegará a ser publicado– iba a titularse *El milagro del árbol*, y, curiosamente, después de que Annemarie le hablase extensamente del proyecto, Carson interrumpirá *Frankie y la boda* para iniciar un relato cuyos temas son un eco de la novela de su amiga. «A Tree. A Rock. A Cloud» («Un árbol. Una piedra. Una nube») no es uno de los grandes textos de Carson McCullers, aunque figura en la antología de los mejores relatos norteamericanos del año 1942 y Oliver Evans lo considera excelente. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Evans publicó su ensayo en vida de Carson, por lo que a veces da la sensación de estar hablando por boca de la propia autora. De hecho, Carson estimaba mucho ese relato, en parte porque le recordaba la época de su curación y su pasión por Annemarie Schwarzenbach.[54]

Carson expone en él, de manera bastante somera y con una simbología un tanto cargante, sus preocupaciones acerca del amor, de las relaciones entre el placer y el amor, en el marco de una discusión, en un café, entre un pequeño vendedor de periódicos de apenas doce años y un vagabundo.

> He reflexionado sobre el amor, y, poco a poco, he llegado a comprender la razón de nuestro error. Cuando un hombre se enamora por primera vez, ¿de qué se enamora? [...]. De una mujer. Y ese hombre no posee la ciencia necesaria, ni nada de cuanto precisa para emprender el más peligroso de los viajes que existen en esta tierra del Señor [...]. Pero comienza a comprender el lado malo del amor. Comienza de golpe y porrazo por el apogeo. ¿Comprendes por qué resulta tan desolador? ¿Sabes, acaso, cómo debería amar el hombre? [...]. ¿Cómo debería iniciarse el amor? [...]. Un árbol, una piedra, una nube.

Como culminación de aquel período de bonanza –la salud recobrada, cartas frecuentes y tiernas de Annemarie y trabajo constante, que le permite terminar un primer boceto de *Frankie y la boda*–, Carson recibe el 24 de marzo la noticia de que la Fundación Guggenheim le ha concedido una beca. Sin duda es una recompensa prestigiosa, ya que de los mil quinientos candidatos tan sólo han salido elegidos ochenta y dos laureados, entre ellos John Dos Passos. Carson quiere emplearla para pasar un tiempo trabajando en México con sus amigos David Diamond y Newton Arvin, pero los médicos y los responsables de la fundación la disuaden afirmando que su salud es demasiado frágil. George Davis la invita a regresar a Middagh Street, pero Carson prefiere ir a Yaddo, sin

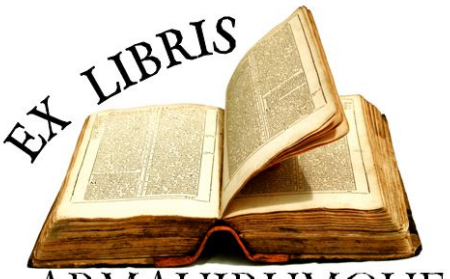
duda a causa de la presencia reconfortante de la directora de la colonia, Elizabeth Ames. Carson se instala nuevamente allí desde el 2 de julio hasta el 17 de enero de 1943. Aquél será un período de lectura intensiva –Yeats, Chéjov, Jane Austen, Djuna Barnes, Céline– que evidencia nuevamente, tratándose de una joven sin formación universitaria de tipo «académico», su gran agudeza literaria. Carson toca el piano y escucha, como siempre, mucha música. Ese año, su composición favorita es la segunda sinfonía de Mahler. También recibe muchas cartas, entre ellas una de Henry Miller, a quien no conoce, en la que éste se muestra admirado por su comprensión psicológica de los personajes y con la que le envía sus propios libros.

Sin embargo, 1942 acaba mal para ella. El 1 de diciembre, estando en Yaddo, Carson se entera por medio de Klaus Mann de que Annemarie Schwarzenbach acaba de morir en su casa de Sils, Suiza: el 6 de noviembre había sufrido un grave golpe al caer de una bicicleta; el 9 había entrado en coma, y nueve días después, el 15, había fallecido. Diversos y extraños rumores habían corrido por entonces acerca de las circunstancias de su muerte. ¿Sobredosis? ¿Suicidio? Como si nadie pudiera creer que aquella joven hubiese muerto de manera tan banal.

«Annemarie, nuestra querida y "pequeña suiza" [...]. Un accidente de bicicleta, según acaban de decirme –escribe Klaus Mann–. Sí, una vulgar bicicleta que se embaló, se encabritó como un caballo salvaje. En Engadine hay carreteras muy empinadas y con muchas curvas; así fue como sucedió. El vehículo, cuyo control había perdido nuestra pequeña suiza, se estrelló contra un árbol,* en Suiza, y su cabeza –su querida, su hermosa cabeza: "su hermoso rostro de ángel inconsolable"– se partió abominablemente contra él, aunque [Annemarie] no murió al instante [...].»

Annemarie Clarac-Schwarzenbach había cumplido treinta y cuatro años el 23 de mayo. Carson McCullers tiene veinticinco por entonces, no sabe que ha vivido ya la mitad de su existencia pero comprende que la muerte de Annemarie sella trágicamente el fin de su juventud.

* Un árbol: qué horrible ironía. Recuérdese el título de la proyectada novela de Annemarie Schwarzenbach (*El milagro del árbol*) y la citada carta en la que habla de «la relación evidente entre ese árbol, su alma y el silencio de Dios», así como el relato de Carson McCullers influido por el frustrado libro de su amiga: «Un árbol. Una piedra. Una nube». *(N. del T.)*



4

Una esposa de guerra

Para Richard Wright, es a principios de 1943 cuando se manifiesta con absoluta claridad la tendencia a la autodestrucción de Carson McCullers. La autora regresa de Yaddo y se instala nuevamente en el número 7 de Middagh Street, donde Wright está viviendo con su familia. George Davis no esperaba que Carson llegase antes de febrero, y está rehabilitando la casa, que huele a pintura fresca. El 17 de enero, el día de su llegada, Carson se encuentra, pues, su habitación vacía y recién pintada. Tal vez aquel incidente, aquella impresión de haber perdido «su lugar» acentuasen su incomodidad, su sensación de precariedad, su malestar. Carson se dedica a ocupar, en exceso, su sitio. Según Richard Wright, impresionado por la arisca sudistilla repentinamente catapultada al éxito, Carson bebía demasiado, parloteaba demasiado, se quejaba sin parar y no hablaba más que de ella misma. Para él, Carson ha destruido el ambiente de cordialidad que reinaba en la casa. Hasta el punto de que decide mudarse en cuanto pueda. Anaïs Nin, que visita por vez primera Middagh Street en marzo de 1943, parece compartir esa visión tan crítica. En su diario de esta época (1939-1944) coexisten el agrado que siente al descubrir aquel «pequeño museo de América», habilitado por George Davis, y el desagrado que le provoca Carson McCullers, quien no obstante, según le había dicho Davis, deseaba conocerla. En cuanto a lo primero, afirma: «Una casa sorprendente, como algunas otras de Bélgica, del norte de Francia o de Austria.» George Davis «la ha llenado de muebles antiguos norteamericanos, lám-

paras de aceite, camas de cobre, mesillas de café, viejas colgaduras, lámparas de cobre, viejos armarios, robustas mesas de roble, manteles de encajes, gruesos relojes: un museo folclórico como jamás he visto». Y en cuanto a lo segundo: «Carson llegó [...] y se abrió paso en medio del grupo como un toro cabizbajo, sin mirar a nadie y sin decir ni mu. Su mutismo y su mirada esquiva me dejaron tan desconcertada que no me atreví ni siquiera a saludarla.»

Este testimonio –y otros similares que lo confirman– ha originado una legión de interpretaciones. Los amigos de Carson insisten en su timidez, en su *mal*-estar. Quienes le son hostiles afirman que siempre quería ser el centro de atención y que, cuando alguien le robaba el «estrellato» –como Anaïs Nin, aquel día, en medio del grupo de Middagh Street–, Carson se cerraba completamente. Nadie parece dispuesto a considerar que en ella pudieran darse las dos actitudes, sucesivamente o a un tiempo, ni que Anaïs Nin –a quien tampoco le agradaba dejar de ser la «estrella» de una reunión– y Carson bien pudieron haber experimentado un «flechazo de antipatía» mutua, como probablemente ocurrió. Si el testimonio no revelase más que un mero choque de personalidades, un mero enfrentamiento de vanidades, sería sencillamente anecdótico. Pero en el caso de Carson, como bien advirtió Richard Wright, se evidencia también una creciente inestabilidad psíquica, es decir, un esquema depresivo crónico, que ella intenta compensar con el alcohol y que éste intensifica, y una salud física desfalleciente con la que el alcohol mantiene idéntica relación: tentativa de olvido que, lejos de sanar, agrava.

Al trasladarse de Yaddo a Middagh Street, Carson, como todos los inviernos, comienza a sentirse francamente mal. En poco tiempo, y muy seguido, ha sufrido una infección dental y una gripe. Marguerite Smith, como siempre, acude a cuidar a su hija. Pero esta vez, cuando intenta llevársela a Columbus, Carson se niega afirmando que debe quedarse en Nueva York para poder trabajar. Así que Marguerite regresa sola, y Carson no se reunirá con ella hasta finales de abril.

Entretanto, Reeves vuelve a contactar con su ex mujer, escribiéndole una carta tierna, conmovedora y bastante adolescente, tratándose de un hombre de treinta años. Reeves había enviado la carta el 23 de febrero desde el centro de entrenamiento de Camp Forrest, Tennessee –donde el ahora «teniente McCullers» se prepara para combatir en Europa–, a Yaddo, y desde allí Elizabeth Ames se la había remitido a Middagh Street. Las cartas de Reeves –figuran unas sesenta en el archivo del Harry Ransom Humani-

ties Research Center de la Universidad de Austin, Texas– son a menudo extensas, la mayoría escritas a mano, con pluma y una hermosa caligrafía. Esta primera carta tras dos años de separación es una nueva declaración a Carson, y una tímida demanda de amor, o al menos de atención:

Siento la necesidad de escribirte, aun a riesgo de que la carta me sea devuelta sin abrir.

Ya han pasado casi dos años desde aquella tarde lluviosa y horrible, el día en que te vi por última vez. Desde entonces, tu imagen no ha dejado de habitar en mi interior ni un solo día.

Nadie podrá jamás llegar a ser para mí lo que tú eres. Pero sé que esta clase de palabras te molestan, así que no las diré más.

Llevo meses sin hablar con ninguno de tus amigos, y no sé dónde estás ni lo que haces, pero pienso en ti, deseo que estés bien, y espero que tu vida actual sea mejor que la que vivimos juntos.

Estoy metido de lleno en esta guerra. Aunque no quiero morir, me gustaría que me enviasen al otro lado del Atlántico, lejos de los Estados Unidos. Sé que soy un buen soldado y creo que soy un buen oficial para mis hombres, no tengo ningún miedo salvo el normal. Alguien ha dicho que nuestra generación fue concebida en la patología y ha crecido en la desesperanza, y tal vez sea verdad. Pero las batallas son tan terribles y repugnantes, Carson, que hacen que la gente pierda su humanidad. Me he convertido en todo lo que no quería ser, aunque sea por una buena causa.

Si salgo vivo e indemne de esta guerra, espero pasar varios años en Europa, suponiendo que consiga allí un trabajo. Si no puedo vivir en Francia, entonces, probablemente, me iré a algún país escandinavo. Tengo la sensación de que los Estados Unidos se va a volver muy pronto un lugar deprimente, así que respirar de nuevo aire puro, en cualquier otro país, será bueno.

Cómo me gustaría sentarme a tu lado, tomar una copa y charlar contigo. Aunque no nos volvamos a ver más, ¿no podríamos vernos para hablar?

Esta noche es la más hermosa que he vivido desde que estoy aquí, y lo es porque he decidido escribirte.

Desde algún lugar, desde algún rinconcillo de tu espíritu, quisiera que me deseases buena suerte. No soy supersticioso, pero seguro que eso me ayudará.

Estoy inquieto por ti y por los eventuales problemas de dinero. Aquí, gano más del que necesito. Si te puede ser útil, me haría feliz poder devolverte un poco de todo lo que te debo enviándote una cantidad cada mes. Por supuesto, no te propongo esto para obligarte a nada en absoluto, y si tienes todo lo que necesitas, no hay más que hablar.

Te deseo todo lo mejor del mundo.

Carson no sólo le respondió, sino que ella y Reeves iniciaron una correspondencia muy seguida. Todas las cartas de Carson han desaparecido, pues antes de embarcarse rumbo a Europa, los soldados tuvieron que destruir sus respectivos correos. Reeves le agradece sus largas cartas y le envía otras llenas de detalles. Habla de la guerra, del nazismo, de «estos tiempos tan trágicos y atroces, que los hombres necesitarán años para volver a levantar cabeza». Evoca su vida en común, «tan turbia y ambigua» para ambos, «pero hemos caminado mucho desde entonces. Yo he madurado, y ahora, más que nunca, podemos estar cerca uno del otro [...]. No dejaré que se apague este amor que ha sobrevivido en momentos tan difíciles [...]. Ahora soy fuerte, así que puedes apoyarte en mí [...]. Pareces confiar mucho en cómo avanza tu libro, y creo que Nueva York es un lugar adecuado para ti en este momento [...]. Carson, el trabajo es un fardo, pero un fardo precioso. Tú me has conocido casi siempre desocupado. Sólo durante estos tres últimos años he comprendido el valor del trabajo y la necesidad psicológica que tenemos de él. Pero tú, Carson, tienes tu arte y tu talento, y tu obra al alcance de la mano, así que no desperdicies nada [...]. Me gustaría ir a cenar contigo a algún pequeño restaurante de la Quinta Avenida, y visitar todos los sitios de Nueva York que adoro. Pienso en ti cada día, siempre seré tu amigo y te amaré profunda y tiernamente».

A esta correspondencia privada, de la que tan sólo subsisten las cartas apasionadas de Reeves, hay que añadir una declaración pública que Carson realizó de manera un tanto espectacular. En abril entrega a la revista *Mademoiselle* un texto que lleva por título una cita del soneto CXVI de Shakespeare, «Love's Not Time Fool» («El amor no es el juguete [o el bufón] del tiempo»),* que la autora firma, anónima y simbólicamente, «A War Wife» («Una esposa de guerra»):

> El Ejército en el que te has enrolado va a combatir contra una monstruosa maquinaria, destinada a aniquilar todo aquello

* Se trata de uno de los más célebres sonetos del autor, y conviene recordarlo aquí íntegramente:

Dejadme que en la unión de dos almas auténticas / No admita impedimentos. No es amor el amor / Que cambia de inmediato si se topa con cambios / O que si ve mudanza se adapta y también muda. // ¡Oh, no! Es un firme faro, eternamente fijo, / Que ve las tempestades sin nunca estremecerse; / En la estrella que guía a los barcos sin rumbo, / Cuyos datos se ignoran, aun tomando su altura. // No es amor el bufón del tiempo, aunque los labios / Y mejillas de rosa siegue corva guadaña; / Lo breve de las horas y semanas no altera / Al amor, mas lo afirma hasta el fin de los días. // Si todo esto es erróneo, y se probara en mí, / Yo nunca escribí nada, ni nadie nunca amó.

Traductor: Gustavo Falaquera, *Sonetos* de Shakespeare, Poesía Hiperión, Madrid, 1993. *(N. del T.)*

en lo que creemos: la rectitud moral, el amor, la vida misma. No es sólo por nuestro amor mutuo por lo que vas a luchar. Es para defender el derecho de todo ser humano a vivir y a amar en un mundo en el que reinen el orden y la seguridad. Por muy agotador que pueda ser, el combate que vas a librar está cuidadosamente definido y organizado, y tu deber será evidente hasta el final. Seamos lúcidos, uno y otro: él puede abocarte al postrero sacrificio. Sea como sea, la parte que vas a tomar en la defensa de nuestro amor te exigirá un máximo de energía y de coraje.

Siempre has querido luchar en mi lugar, en estos tiempos, lo sé. Y es cierto que, en esta guerra, tu papel es más inmediato que el mío. Pero también yo debo luchar, igual que todas las mujeres que aman con amor a un combatiente, y el nuestro tampoco es un combate sencillo [...].

Ante todo, debemos ser conscientes de que, tanto para ti como para mí, existe una enorme mentira que yo me niego a defender. Me niego a pretender que no tengo miedo. El miedo forma parte de los tiempos que vivimos. Es una realidad capital. Negando el hecho de desenmascarar a nuestro enemigo y de tener miedo de él, por ignorancia o apatía, hemos estado a punto de perder para siempre este universo que es el nuestro y que tanto amamos. Es sano tener miedo, si conseguimos sacar de él el coraje y el empeño necesarios para la labor que nos aguarda [...].

Quería que supieras que mi amor por ti ha cambiado mi vida. Que me ha dado el valor y el ardor precisos para afrontar cualquier prueba; un ardor y un valor que de otro modo no habría tenido. Quería que supieras que, gracias a ti, he podido alimentar y reforzar mi amor por los demás y mi fe en la victoria final del espíritu humano. Quería que supieras que estoy decidida a luchar, con todas las armas a mi alcance, para defender este amor, exactamente igual que vas a hacerlo tú, allá lejos, como combatiente. Sabemos contra quién vamos a luchar. Sabemos que será difícil. Que encontraremos obstáculos trágicos y considerables. Pero un amor como el que nos une es capaz de mantenerse firme ante lo que nos amenaza. Esta noche me repito a mí misma, una y otra vez, ese soneto que tanto te gusta:

Dejadme que en la unión de dos almas auténticas
No admita impedimentos. No es amor el amor
Que cambia de inmediato si se topa con cambios
O que si ve mudanza se adapta y también muda...

No. Nuestro amor es como un estandarte erguido para siempre, por el que vamos a trabajar y a combatir. Estamos separados, es cierto, e ignoramos por cuánto tiempo, pero nuestro

amor no será el juguete del tiempo. El día de la victoria final, ambos habremos ganado nuestra propia victoria. Habremos preservado nuestro amor y nuestra vida común.[1]

Ese año, abril es favorable a Carson. El día 9 le comunican que la Academia Americana de las Artes y de las Letras le ha concedido una beca de mil dólares. El 22, llega a Columbus y se prepara para recibir a Reeves, que le ha escrito muchas cartas. Reeves le cuenta, por ejemplo, que el día de Pascua fue a misa: «Era agradable escuchar cómo aquellas voces claras y fuertes entonaban los viejos cánticos [...]. En vano he aguardado una carta tuya [...]. Ahora que te he recuperado, estoy aún más inquieto por ti. En cuanto llegue a los Estados Unidos quiero saber dónde estás y lo que haces. Digo "en cuanto llegue a los Estados Unidos" porque, muy pronto, no habrá más que oscuridad y silencio hasta el final de la guerra. Pero, créeme, no albergo el menor sentimiento de posesión respecto a ti. No creo que nadie, fuese quien fuese, pudiera poseerte del todo. Es, simplemente, que te amo, Carson, con hondura, con fuerza, y de una manera que, espero, comprendas.» Reeves le propone que se vean el 5 de mayo en Atlanta. El reencuentro será dichoso para ambos, pero Carson, antes incluso de constatarlo, ya le había invitado a pasar sus cinco días de permiso en Columbus. «Me va a causar una sensación extraña volver a Columbus –le escribe él–, pero si me dices que lo deseas, por mí bien.»[2]

Reunirse en Columbus, en la casa en la que se habían casado en 1937, era sin duda una buena manera de recomenzar, de saber hasta qué punto era cierto su deseo de reanudar la relación. O mejor dicho, habría sido una buena manera, en cualquier otro momento distinto a aquel período de guerra. En aquella primavera de 1943, Reeves, a los ojos de Carson y de sus padres –que de nuevo lo acogen como a un hijo–, es algo más que Reeves. Es la viva imagen de su país socorriendo a la Europa afligida y amenazada de muerte. Incluso antes de entrar en combate, ya es casi un héroe. Es uno de esos «hijos», de esos «esposos» que la prensa exalta, y en parte por eso, por encarnar un símbolo, ha sido invitado a Columbus, con idea de que las disensiones particulares se borrarán en la unanimidad patriótica. Se nota, además, que Carson ha encontrado momentáneamente una forma de equilibrio en aquella solidaridad de tiempos de guerra, tal y como lo demuestra esa carta de «esposa de guerra» publicada en *Mademoiselle*:

Si pudieras verme, algunas mañanas, cuando voy a coger el metro –un leve gesto de cabeza por aquí, un leve buenos días por allá, un leve saludo con la mano al confitero de la esquina–, ¡ah!, me harías un gran guiño de complicidad, y... Aunque, sí, seguro, te reirías de mí, conmigo. Me apenaría mucho que estas relaciones de buena vecindad desapareciesen al acabar la guerra [...]. Tú y yo no pertenecemos al género «compañero-compañero», no es esa clase de relación la nuestra, pero por lo que me has escrito de tus hombres, y por lo que advierto por los demás, sé que nos sienta bien no vivir al margen, que nos hemos vuelto mejores, más auténticos [...]. Es gracioso, pero en este momento me siento cerca de ti, no sólo escuchando nuestro quinteto favorito de Mozart, sino también explicándole a esa anciana sorda, que vive tres puertas más allá, cómo utilizar su carta de racionamiento.

Así me he dado cuenta de algo que siempre tengo en mente: de que no estoy sola. Veo, a mi alrededor, decenas de mujeres en mi misma situación. El espíritu de camaradería protege a los soldados de los horrores de la guerra. Algo así nos sucede a nosotras [...]. Nos sentimos más fuertes al saber que las demás mujeres comparten nuestras emociones. Cuando menos lo imaginábamos, ha llegado el momento de tendernos la mano. El momento en que cada cual debe sentirse como un fragmento, minúsculo tal vez, pero necesario, de algo mucho más vasto y que nos sobrepasa.[3]

No cabe duda de que el «nosotros» de Carson y Reeves se siente ampliamente confortado por ese otro «nosotros» colectivo en el que la autora se integra con sincero entusiasmo, al parecer.

Los amigos de Carson recordarán que, en sus cartas, la autora hablaba con insistencia de la fortaleza de Reeves, de su entrenamiento, del hecho de que hacía años que no le veía en tan buena forma física y de que ya no bebía. «Reeves estuvo el mes pasado durante su permiso –escribe Carson a Edwin Peacock, que sirve en la Marina–. Ahora está con los Rangers. Se encuentra en excelente forma, desde todos los puntos de vista. Pero, Edwin, qué triste resultaba volver a pensar en los viejos tiempos y tomar conciencia de que ciertas relaciones que manteníamos pertenecen ya al pasado, y de que ahora debemos, uno y otro, afrontar la vida solos.»[4]

Reeves, por su parte, necesita ser reconfortado, sentirse apoyado, rodeado, amado –más allá incluso del amor y de la admiración reales que experimenta, desde su primer encuentro, por Carson–, saber que no es un soldado aislado que parte a la guerra, sin alguien que se preocupe por él, y que no será olvidado. Es, evidentemente, la mezcla de todos estos sentimientos lo que le hace evo-

car con tanta ternura el pasado –hasta el punto de olvidarlo a veces– y desear por encima de todo estar de nuevo con Carson. En cuanto regresa a Camp Forrest, el 16 de mayo, le envía una carta de emotivos agradecimientos:

> En mi vida he pasado pocos días tan descansados, agradables y satisfactorios. Ahora puedo hacer frente a los durísimos momentos que me esperan [...]. Me has dado una dosis enorme de fortaleza, de coraje, que nadie más habría podido darme [...]. Mis hombres se alegran de que haya vuelto. Han tenido una semana difícil. Mi estoicismo parece reconfortarles. Tienen una confianza casi absoluta en mí, y, en algunos momentos, eso me asusta un poco. Cuando estuvimos juntos, me dijiste algo con lo que no estoy de acuerdo –he pensado mucho en ello desde entonces–, que «Frankie» era la expresión de tu fracaso personal. Cuando vivíamos juntos, tú eras la mejor esposa que un hombre puede soñar, al volver del trabajo por la noche, pero también por la mañana, en la cama, en el mercado... Eras la persona más cariñosa del mundo, demostrabas una total consideración por el otro. No es culpa nuestra que ya no estemos casados y no vivamos juntos en una agradable casita, en alguna parte de los alrededores de Nueva York. No sé si eso podrá ser posible alguna vez, pero sé que incluso aislados en una isla del Pacífico podríamos vivir juntos. Lo que quiero decirte es que te amaré de la manera que tú elijas, que te daré el mayor contento, el mayor amor.
>
> Siempre has querido a Bebe [la madre de Carson], pero debes saber que mientras yo viva jamás deberás sentirte perdida, abandonada, pues tú serás siempre la persona esencial de mi vida, y la más querida.
>
> Trabaja, pero sin apresurarte. Tu creatividad es de las que deben seguir una lenta maduración psicológica para hallar su ritmo. Cuando te sientas dispuesta, ve a Yaddo y acaba tu libro tal y como piensas que debes hacerlo [...].

Y Carson sigue el consejo de Reeves al pie de la letra, cosa que no había hecho desde hacía tiempo. El 1 de junio viaja de Columbus a Nueva York, donde tan sólo permanece unos días antes de instalarse nuevamente en Yaddo, hasta el 12 de agosto. El ambiente bélico que reina en todo el país hace que Yaddo esté más bien desierto durante el verano. Pero Carson ha tomado la precaución de ir con su amigo Alfred Kantorowicz. El tiempo es espléndido, se sienten como si estuvieran de vacaciones. Dan largos paseos, van a nadar en los lagos, hablan, juegan y leen. Carson comienza a leer a Clausewitz, para intentar comprender mejor la guerra. Y cada mañana retoma su manuscrito de *Frankie y la*

boda. El mes de julio trae a Yaddo algunos nuevos huéspedes, como Alfred Kazin, que hará amistad con Carson y que, años más tarde, en 1971, será uno de los pocos que hablará de ella a su biógrafa sin excesos, ni de devoción ni de resentimiento:

> Cuando la conocí en Yaddo, durante la guerra, me impresionó ese sentimiento tan «sudista» que experimentaba ante la injusticia. Carson tenía tal necesidad de afecto, y nuestra simpatía mutua era de tal naturaleza, que casi me atrevería a decir que nos «amábamos». Mi relación con ella era muy personal, aunque sin llegar a ser íntima o sentimentalmente intensa. Carson era infeliz hasta un grado catastrófico, y cuando nos conocimos, yo le estaba tan agradecido por su simpatía –y por su talento– que era un verdadero placer estar juntos. De hecho, no nos veíamos con frecuencia, ni durante mucho tiempo; yo desconocía una parte importante de su vida, su sexualidad, por ejemplo, que siempre fue un misterio para mí, para muchos de sus amigos y tal vez para ella misma.[5]

La amistad de Kazin fue fundamental para Carson durante las semanas siguientes a su encuentro, para afrontar lo que él denominará «una tempestad en un vaso de agua», pero que a ella le afectará profundamente. En agosto, *Harper's Bazaar* publica *La balada del café triste*, novela que la revista había adquirido algunos meses antes. Carson recibe una carta anónima acusándola de antisemitismo a causa del pasaje sobre Morris Finestein:

> No era corriente que un jorobado desconocido llegara hasta el almacén caminando a medianoche, se sentara en la escalinata y se echase a llorar. Miss Amelia se echó hacia atrás el mechón que le caía sobre la frente, y los hombres se miraron, desconcertados. Todo el pueblo estaba en calma.
>
> Entonces dijo uno de los mellizos:
>
> –¡Que me aspen si éste no es un Morris Finestein!
>
> Todos asintieron, ya que aquella expresión encerraba un significado preciso. Pero el jorobado rompió a llorar con más fuerza, porque no podía saber de qué estaban hablando. Morris Finestein era un hombre que había vivido en el pueblo años atrás; un pequeño judío nervioso y saltarín que se echaba a llorar cuando le llamaban *matacristos*, y que comía todos los días pan ácimo y salmón en conserva. Un percance desdichado le había obligado a trasladarse a Society City. Pero, desde entonces, cada vez que alguien andaba con remilgos o sollozaba como una Magdalena se decía que era un Morris Finestein.

Trastornada por la acusación, Carson escribió a casi todos sus amigos judíos que habían leído el manuscrito antes de ser publicado para preguntarles por qué no le habían dicho nada sobre ese pasaje. Tal vez, sugería la autora, porque ellos la conocían y sabían muy bien que en absoluto era antisemita. Pero a Carson le preocupa saber si sus palabras pueden ofender a algunos lectores que no la conocen, quiere justificarse, aunque todos sus amigos intentan disuadirla. Carson escribe una carta abierta, que quería publicar en *Harper's Bazaar*, en la que explica su ideología antifascista, manifiesta ya en su primer libro. *Harper's* no publica aquella larga autojustificación, pues a sus responsables les parece desproporcionada en relación con el incidente. La acusación anónima era, ciertamente, infundada; no obstante, se puede comprender que en los peores momentos de la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, el pasaje pudiera parecer inapropiado. Ese rasgo de antisemitismo sociológico –no de la autora, desde luego, sino de la comunidad de una pequeña ciudad estadounidense– no aporta absolutamente nada a la singular historia –impecablemente relatada por Carson McCullers– de Miss Amelia, Marvin Macy y el jorobado Primo Lymon, y las circunstancias exigían sin duda que se obviara.

Tras su estancia en Yaddo, Carson regresa a Columbus, pasando por Nueva York. Su padre está enfermo. Sufre una crisis cardíaca, y los médicos le prohíben beber. Carson le atiende y raciona sus dosis de alcohol con un rigor que jamás conseguirá aplicarse a sí misma. Reeves continúa escribiéndole, inquieto por ella, desolado ante la idea de no volver a verla antes de que acabe la guerra. También le envía dinero. Ella le contesta con regularidad. A finales de septiembre, Reeves y su compañía son enviados a Fort Dix, Nueva Jersey. Pronto deberán embarcar hacia Europa. En octubre, Reeves y Carson se escriben más que nunca. Intensas y extensas cartas, como si tuvieran que hacer balance de todo antes de la gran partida. Sólo el 16 de octubre, Reeves le envía dos cartas. En ellas le relata su jornada. Le habla de sus hombres con mucho respeto y afecto, como siempre, y de su anhelo de tenerla a su lado: «También a mí, en cierto sentido, me gustaría que fueses un hombre y que estuvieses en mi compañía. Serías un estupendo soldado y te llevarías bien con los hombres.» Le cuenta sus ambiciones y sus proyectos para después de la guerra –lejos de los Estados Unidos–, y hace un autoanálisis no exento de lucidez, aunque a veces peca de irreal: «Jamás he encontrado realmente mi identidad aquí, no he encontrado mi sitio en este país, al que

sin embargo amo. Tenía una carencia absoluta de amor hasta que te conocí. Cuando viví contigo, asumí tu propia identidad hasta llegar a sentir asco de mí mismo y convertirme en un alcohólico durante aquel año en Nueva York. Pero el *choc* que me produjo tu marcha me sacó enseguida de aquel estado y, desde esta última primavera, la cabeza me funciona bien [...]. Quisiera tener una casa en Nueva-Inglaterra, trabajar en China y regresar cada tres o cuatro años.» Reeves la anima a trabajar, a escribir: «Tú dominas dos tipos de escritura. No sé cuál te inmortalizará, pero sé que debes trabajar y no preocuparte por estos tiempos difíciles [...].» Y, una y otra vez, le declara su amor: «Lo que significas para mí y hasta qué punto me importas es más que evidente, pero no estoy seguro de lo que yo represento para ti [...]. Contigo he aprendido la ternura y el verdadero sentido del amor.»

A Reeves le gustaría que Carson fuese a verle antes de partir –«sería importante para mí»–, y ella va a hacerlo, la última semana de octubre. Entretanto, les ha dicho a David Diamond y a Newton Arvin que Reeves y ella han hablado de volver a casarse, por iniciativa de ella. «Me siento –y lo estoy– más cercana a ti de lo que ningún marido lo ha estado jamás de su mujer», responde Reeves:[6] «Tú sabes, creo, lo que pienso del matrimonio [...]. Cuando ya no éramos amigos y nos habíamos separado del todo, me sentía casi destruido [...]. Sea como sea, yo no te amo como ama un mequetrefe de veinte años [ahora tiene treinta]. Te amo con una madurez, con una hondura, con una comprensión y una ternura que están más allá del amor de la gente normal y corriente. Pero no debo volver a decírtelo [...]. Nuestro matrimonio daría, en efecto, una cierta legitimidad a la situación. Y aunque no tuviéramos tiempo para casarnos, verte me haría casi el mismo efecto, aunque, desde luego, no sería lo mismo [...]. Oh, mi preciosa Carson, quiero estrecharte contra mí y mirarte y decirte que te amo... Unos minutos, una hora, un día...» Reeves le indica cómo ir a Fort Dix, donde Carson pasa una semana viendo a Reeves todos los días. Él incluso obtiene dos jornadas de permiso, que ambos pasan en Nueva York, donde visitan a sus amigos comunes –David Diamond, George Davis, Alfred Kantorowicz– antes de la partida de Reeves. «Tu visita ha sido tan importante para mí, probablemente más que cualquier otro de nuestros encuentros –le escribe Reeves el 2 de noviembre–. El tiempo que hemos pasado juntos me ha llenado de fortaleza y de voluntad para hacer frente a lo que me aguarda. Me ha dejado una sensación de totalidad y de plenitud. Una vieja herida se ha cerrado, una herida que temía llevar siempre conmigo [...]. ¿Podremos es-

tar juntos después de la guerra? Creo que sí. ¿Y tú? Quiero llevarte a esos lugares a los que siempre has querido ir, y quiero ser tu compañero [...].»

Finalmente, Carson y Reeves decidieron aplazar su segundo matrimonio, aguardar al final de la guerra para hacer proyectos futuros.

Carson regresa a Columbus, y ella y Reeves no dejan de cartearse hasta que él se embarca, a finales de noviembre.

> Cariño mío, amor mío, acabo de leer las tres cartas que has enviado desde tu regreso –dice él en una carta sin fecha–. Todo cuanto nos hemos escrito durante las tres últimas semanas ha hecho desaparecer la terrible y mortal sensación que tenía [...]. Vuelves a decirme que hemos hecho bien en no volver a casarnos. De hecho, insistes un poco en ello, lo cual significa que te preocupa. E insistes también en la absoluta necesidad que ambos tenemos de conservar nuestra respectiva libertad individual. Tanto en nuestra vida íntima, dices, como en nuestro trabajo. Y yo sé que tienes razón. No nos conviene mantener un vínculo doméstico o conyugal. Me siento más cercano a ti de lo que ningún marido lo ha estado jamás de su mujer [...]. Esta noche me he sentido un poco triste al tener que quemar tus cartas de los últimos nueve meses (no debemos llevar nada personal que pueda identificarnos).
>
> [...]. Cariño, sé que volveré a verte, pues es lo que más deseo y aguardo en este mundo.

Las dos últimas cartas selladas en los Estados Unidos son del 13 y del 15 de noviembre. Reeves no ha tenido noticias de Carson desde hace diez días:

> La censura ha retenido el correo. Tendré que acostumbrarme [...]. Cuando me siento mal, me digo a mí mismo que tu trabajo es tan difícil como el mío [...]. Ahora me doy cuenta del enorme coraje y la enorme fortaleza que se precisa para escribir y para crear, sobre todo en este momento [...]. Estoy aprendiendo francés y alemán. Me gusta pensar en nosotros, viviendo en Europa juntos, en el país en el que tenga que trabajar. Podrás ir y venir cuanto quieras, pero desearía que estuvieses conmigo. Sé que ahora puedo dar lo máximo de mí, incluso cuando estamos juntos. Si no nos hubiésemos vuelto a unir, no sería el soldado que soy [...].

A modo de conjuro, al separarse, Carson y Reeves se han citado para después de la guerra en la terraza del Hotel Brevoort,

lugar de todas sus reconciliaciones. Al escribirle a Edwin Peacock, el 15 de noviembre, Carson se muestra llena de afectuosa admiración por su futuro héroe:

> Está en espléndida forma, y es un soldado admirable [...]. Reeves es tan maravilloso que, cuando le miro, experimento como horror al pensar en los peligros que va a tener que afrontar. Pero estoy muy feliz por haberle visto. Hemos atravesado momentos terriblemente dolorosos juntos, nos hemos enmarañado en relaciones de mutua destrucción pero, en cierta manera, estos últimos días han hecho que todos esos episodios espantosos parezcan extremadamente lejanos. Reeves estaba tan feliz de verme allí, tan orgulloso de poder mostrarme su compañía, de presentarme a los hombres con los que se está entrenando. Siempre le he amado tiernamente. Ahora, sabiendo lo que van a afrontar los Rangers, se me hará muy duro aguardar sus cartas. Que Dios le ayude.[7]

Como otros muchos soldados norteamericanos, aquel 23 de noviembre de 1943, Reeves McCullers no sabe con exactitud hacia dónde parte, salvo que es hacia Europa, y para combatir. De hecho, su batallón ha sido enviado a Inglaterra, adonde llega el 2 de diciembre, para someterse, junto con otros, a un entrenamiento intensivo y prepararse para desembarcar en las costas francesas el «Día J», cuya fecha, claro, es un secreto. Así pues, el Segundo Batallón de Rangers pasa primero por Bude, luego por Tishfield y Folkestone.[8] En cuanto tiene un poco de tiempo –y tiene muy poco–, Reeves escribe. A Carson, sobre todo. También a su madre, Jessie McCullers, que vive ahora en Baltimore, Maryland, y, más raramente, a algunos amigos.

Si bien Carson y Reeves van a cartearse mucho, hasta la vuelta de éste a su país, en la primavera de 1945, no se puede realmente hablar de un intercambio de correspondencia, pues el correo, en aquel contexto bélico, llega de manera muy irregular. Algunas cartas se perdieron antes de llegar a su destino. De las que envió Carson, tan sólo nos quedan algunas cartas posteriores al desembarco del 6 de junio de 1944 en Normandía, y que Reeves trajo de vuelta a los Estados Unidos con él. Las que llegaron a Inglaterra entre los meses de enero y junio de 1944 fueron destruidas, como estaba mandado, antes de que los soldados abandonasen la isla. En la mayoría de los casos, tan sólo podemos deducir aproximadamente el contenido de cada carta de Carson guiándonos por la respuesta de Reeves.

Los temas, sin embargo, suelen ser los mismos: el miedo, la

ausencia, la angustia por no saber nada del otro. Las cartas de Carson se caracterizan, primero, por ser ella la que «aguarda», y segundo, por evitar hablar demasiado de una vida cotidiana que, a pesar de que los Estados Unidos están en guerra, no puede compararse con la de un soldado, ya sea de un país ocupado o amenazado. Reeves, en cambio, además de expresar una y otra vez sus sentimientos, tiene muchas cosas que contar. El descubrimiento de un continente, aun a pesar de la rudeza de la época, la guerra del día a día de un soldado corriente. Se nota que le gusta describir, dar detalles. En Inglaterra, se halla «bien instalado, en casa de una viuda que tiene una hija» a la que le entrega cada semana una ración de chocolate. El país le parece «magnífico», el campo le encanta. «Uno de mis amigos me consiguió en Bristol la edición inglesa de tus libros –comenta, regocijado, el 5 de diciembre de 1943–. Me causó una sensación agradable ver que en Gran Bretaña no se te toma por una extranjera, y que la gente compra tus novelas.»

Carson continúa, al parecer, sacando a relucir el tema del nuevo matrimonio, como si se sintiera obligada a disculparse por haber sido ella la que lo propuso antes de aplazarlo, pues Reeves le responde extensamente, en febrero,[9] reafirmando su postura: «Me parece que no me has comprendido. Lo que yo te propongo no tiene nada que ver con un sentimiento de posesión, que ni tú ni yo toleramos [...]. Aunque nuestro matrimonio haya sido un desastre, sigo pensando que el hecho de habernos reconciliado es algo bueno para los dos.»

En el relato autobiográfico que inicia cuatro meses antes de su muerte, Carson hará una especie de «relectura» de su relación con Reeves, un tanto «apañada» y no exenta de exageraciones: «Durante todo el tiempo que duró la guerra, Reeves insistía constantemente en sus cartas en el tema del matrimonio. Yo siempre me mostré muy reticente a la idea de volver a casarnos, aunque siempre fue el asunto central de nuestra correspondencia de entonces. Ahora pienso que si hubiéramos mantenido tan sólo una relación de amistad, desprovista de todo afán de posesión, la vida de Reeves no habría acabado tan desastrosamente. Pero él estaba completamente decidido a poseerme.»[10]

No es exacto decir que las cartas de Reeves evidenciaran semejante obsesión por el tema del matrimonio. Es cierto que Reeves escribe sobre ello, ya lo hemos visto, pero es excesivo hablar de una especie de «acoso» por su parte. Reeves parece, más bien, querer mostrarse maduro y responsable, animando a Carson a que tenga paciencia. Con el correo. Con su trabajo:

Eres joven aún, y tendrás todo el tiempo que quieras para realizar tu obra. Tengo mucha confianza en ti y en tu disciplina. No importa cuánto tardes en acabar tu libro: uno, dos, tres años. Sé que lo acabarás. Te amo desde hace tantos años, Carson [...]. Conozco ese pájaro salvaje que a veces se adueña de tu corazón. Lo único que puedo decir al respecto es que te comprendo. No tengo ningún diagnóstico que hacerte, y jamás e intentado darte una respuesta perentoria [...]. Eres tú quien debe hallar la respuesta conveniente –si no lo has hecho ya– y la solución correcta. Sé que me deseas toda la felicidad posible, pero el caso es que, sencillamente, no necesito una mujer, ni deseo tenerla realmente. Una esposa no es algo indispensable para mi felicidad. Es difícil creer que tengas ya veintisiete años. Parece imposible que hayan pasado ya ocho años desde aquellos paseos nuestros con Edwin, aquellas caminatas, aquellas veladas en su casa bebiendo vino, escuchando música y charlando [...]. Oh, Carson, hemos vivido momentos tan maravillosos juntos...[11]

En Columbus, donde está pasando el invierno, Carson cae, una vez más, gravemente enferma. Le diagnostican una pleuresía. Nada más enterarse, por una carta de Marguerite Smith, Reeves le suplica a Carson que se cuide. «Cariño, cariño, te lo suplico, no vuelvas a enfermar nunca. Cuida tu cuerpo, tu salud, y no te tortures el espíritu.»[12]

Reeves se ha fracturado la muñeca en un accidente de moto acaecido en febrero, pero se ha recuperado a tiempo de reiniciar el entrenamiento. El 5 de junio de 1944, por la noche, a pesar del tiempo incierto y tras todas las tergiversaciones conocidas, el teniente James Reeves McCullers embarca con miles de hombres rumbo a Omaha Beach.

En el barco que le lleva hacia la costa normanda, Reeves le describe a Carson aquel extraordinario despliegue de fuerzas:

Desde ayer, una inmensa armada va camino de Francia para atacar Alemania. Tan lejos como la mirada puede alcanzar, no se ven más que barcos, miles de barcos, rodeados de enormes escoltas. Por encima de nuestras cabezas, hileras de aviones dan vueltas insistentemente como perros pastores protegiendo a sus rebaños. Éste es el momento que tanto hemos esperado. El corazón de cada uno de los hombres que va a bordo late con fuerza a causa de la excitación y la impaciencia por enfrentarse a los Hunos. En mi barco hay un arma secreta concebida para sorprenderles. Nuestra principal preocupación en este momento es el tiempo. Todos rogamos para que el mar, que está muy turbio, se

calme. Acabamos de cenar, y he leído a mis hombres los mensajes de nuestros mandos: Canham, Bradley, Montgomery, Eisenhower y el Presidente. Son palabras muy sencillas, consejos y frases de ánimo para ayudarles a soportar los días y las noches horribles, terroríficas que nos aguardan [...]. Debo vigilar toda la noche junto con el comandante del barco, pero me queda una última botella de whisky reservada para la ocasión, que voy a beberme despacio reflexionando y haciendo planes. Hace un poco de frío esta noche pero me he puesto el jersey azul que me diste, bajo la chaqueta militar, y me abriga [...]. No creo que haya en toda la expedición un grupo de hombres más firmemente decidido a hacer su trabajo que el mío [...]. Muchos de nosotros moriremos, pero no en vano. Matando la mayor cantidad de nazis posible, dejaremos un poco más de libertad en esta tierra. El comandante en jefe de nuestro batallón asistió a la breve alocución del general Montgomery antes de nuestra partida. Me ha dicho que habló de manera muy sosegada y precisa, y afirmó que Alemania sería derrotada en seis meses, y Japón seis meses después. Creo que tiene razón.

Esta tarde he estado mirando las fotos tuyas que llevo encima: una está sacada en nuestra casa, tú estás tocando el piano, y tu rostro rebosa calma y ternura; la otra es de una revista, y te la debieron de sacar en Yaddo. Tienes una curiosa sonrisilla, como si algo te hubiera hecho gracia [...]. Ésta probablemente sea la última carta que pueda escribirte durante un tiempo, pues sólo Dios y el comandante general saben cuándo tendremos un momento de respiro. Pero siempre estarás en mi corazón y en mis pensamientos.[13]

Esta carta no debía de ser muy diferente a los otros cientos de ellas que escribieron, esa noche, aquellos hombres, muchos de los cuales no volvieron, pero no por ello resulta menos impresionante el cruce de un destino personal tan singular con ese momento tan intenso de la historia colectiva. Y, a pesar del peligro, es muy probable que Reeves estuviese en aquellos instantes de combate más cerca de sí mismo, reconciliado, unificado por un proyecto y una voluntad que ya no estaban sometidos a la incertidumbre de sus propias contradicciones.

El batallón de Reeves forma parte de la primera oleada del desembarco: los Rangers tienen como misión tomar al asalto la punta del Hoc, bajo el mando del teniente coronel James Earl Rudder, mientras otra compañía desembarca en Omaha, en la playa «Charlie», y ataca las posiciones enemigas en la Punta de la Percée. El teniente Dutch Vermeer contó en su día aquella epopeya de la punta del Hoc. Vermeer afirma que el teniente J. R.

McCullers fue el único que consiguió llevar a la costa un barco cargado con explosivos y municiones, sus únicas municiones durante todo el tiempo que debieron permanecer en la punta. Aunque el relato es puramente militar, no deja de tener interés que Vermeer, tras subrayar lo que la compañía le debía a Reeves, añada: «La mujer de McCullers era la novelista Carson McCullers, autora de varios libros que se han vendido mucho.»

Las pérdidas son cuantiosas pero la compañía de Reeves se ha salvado, al parecer, del incesante fuego enemigo. Ningún muerto, y veintinueve heridos, entre ellos Reeves, que ha sido levemente alcanzado en una mano: «La herida no es grave, y en una semana estaré listo para reincorporarme al combate.»[14] El 20 de junio, en efecto, Reeves está de nuevo en el frente, donde ha capturado al comandante de una compañía. Del 12 al 16 de junio, los Rangers avanzan hacia Vierville-sur-Mer y Grandcamp-les-Bains, y luego se aproximan a Valognes: «Los catorce últimos días han sido los más duros y horribles que jamás he vivido. Esto ha sido peor de lo que esperaba [...]. Hemos cumplido nuestra misión, pero teniendo que pagar un alto precio por ello.»

Desde el 15 de junio, Carson está en Yaddo, donde espera poder trabajar en el manuscrito de *Frankie y la boda* algo más de lo que lo hacía en Columbus. Pero nada. Aun así, no es necesario invocar la hipotética ayuda indispensable de Reeves en toda creación de Carson para comprender que la joven, en tales circunstancias, tenga la cabeza ocupada en otras cosas. Allí, a Yaddo, le envía Reeves, el 9 de julio, una carta mecanografiada «con una máquina de escribir alemana, en un antiguo cuartel general de oficiales».

> Es realmente estupendo estar vivo y de nuevo en una casa con techo. He tomado mi primer baño auténtico desde hace dos meses. Y hace buen tiempo. He recibido tu segunda carta escrita desde Yaddo, pero sigues utilizando un viejo número APO,* por lo que el correo tarda en llegar [...]. Sé que no has tenido ninguna noticia mía desde el desembarco, pero el único medio de comunicación posible es el de las cartas. Envío muchas [...]. Por si no te hubiera llegado ninguna, te repito: me hirieron levemente, pero ya me he recuperado y he regresado al frente. De nuevo estoy al mando de una compañía. No me gustaría estar en ningún otro lugar. Deseo estar aquí con todas mis fuerzas, hasta el final, pero espero que ese final esté cerca.

* *Army Post Office. (N. del T.)*

El hecho de volver a verte en Columbus supuso un giro en mi vida. La existencia se hacía más clara y agradable, y de nuevo volvía a ser dueño de mi porvenir, estaba seguro de poder realizar a partir de ese momento mi destino, tal y como anhelo. Si tú no te hubieses dado cuenta de que yo había cambiado, si no nos hubiésemos reconciliado, algo vital en mí habría muerto.

Aquí vivimos el momento, el día a día [...].

La guerra moderna se diferencia ciertamente de las demás. Estuve varios días en Cherbourg, hablando en cada esquina con gentes que volvían a sus casas. Tú y yo sabíamos desde hacía tiempo quiénes eran los nazis, pero no he llegado a comprender cómo son en realidad hasta hablar con algunos de los prisioneros de los alemanes. Ahora sé qué hacían a los judíos [...]. Sólo el testimonio personal de una víctima vuelve las cosas reales, mucho más que las balas y las bombas que caen a nuestro alrededor [...]. Harán falta tres generaciones para arrancar del alma alemana lo que Hitler inoculó en ella [...]. Mi querida niña, sé que en este momento la tensión te resulta casi insoportable, pero no puedo hacer nada para aliviarla. Estos tiempos son duros para ti y para mí.

Tan sólo puedo volver a declararte mi amor.

Conserva esa frescura que siempre he visto en ti. Haz que cada mañana sea nueva y rebosante de vida.

Trabaja.

Antes de un año, espero llamar a la puerta de la casa en que estés y preguntar por ti [...].

En Normandía, Reeves descubre el café con calvados,* «un alcohol de manzana, similar al *apple jack*, pero mejor», cuyas virtudes alaba a Carson, e incluso le sugiere que sustituya por él su tradicional mezcla de té y jerez. También describe aquel primer 14 de julio «liberado»:

Todo el mundo estaba en la calle, vestido de domingo, caminando de un lado a otro. Era tremendamente conmovedor ver la tímida sonrisa, el orgullo de estas gentes. Por primera vez en cuatro años podían celebrar ese día. Son muy reservadas, y es difícil decir si aún están bajo el *choc* que les ha producido el follón infernal que han organizado los americanos para liberarlas o si continúan bajo el efecto de la ocupación alemana. El caso es que cuando uno habla con ellas algunos minutos resultan ser muy cordiales, muy simpáticas, las personas más encantadoras del mundo.[15]

* Una especie de «carajillo». Calvados: aguardiente de sidra. *(N. del T.)*

Y, en su carta del 21 de agosto, exalta su misión de «liberador»: «Las horas de agonía de Francia casi han acabado, y el país comienza a revivir. Es maravilloso asistir al renacimiento de una nación.»

El 1 de agosto, estando en Yaddo, Carson se entera de la muerte repentina de su padre, consecuencia de una crisis cardíaca. Justo cuando iba a cerrar su joyería, Lamar Smith se desplomó y falleció al instante. Tenía cincuenta y cinco años. Carson regresa a Columbus y se queda allí un tiempo tras las exequias.

Reeves ha sabido la noticia, y habla de ella en su carta del 21 de agosto: «Estoy profundamente trastornado por la muerte de tu padre [...]. Lo más prudente es que Bebe pase contigo y con Rita un tiempo. Llegará un momento en que se sentirá terriblemente sola y os necesitará.» La madre de Carson no quiere quedarse en el Sur, pues Rita vive en Nueva York desde la primavera, y ha comenzado a trabajar como ayudante-editor para *Mademoiselle*. Marguerite Smith, que ha tenido que ser hospitalizada al día siguiente del entierro de su marido, no quiere «volver a poner los pies» en la casa de Starke Avenue. Tras salir del hospital, y antes de partir hacia el Norte, pasa una temporada en casa de su hermana. El 4 de septiembre, Carson, Marguerite y Rita se trasladan a Nyack, en el Estado de Nueva York –a una hora más o menos de la ciudad–, a orillas del Hudson. Allí alquilan una casa en el 127 de South Broadway, justo enfrente de la biblioteca, a la que Marguerite acude con frecuencia a sacar novelas policíacas que Carson lee para distraerse, «para cambiar de ritmo», como decía ella. Tras vender la casa de Columbus, Marguerite Smith adquirirá, en mayo de 1945, la casa del 131 de South Broadway, que Carson volverá a comprar en 1951 con el dinero obtenido por la venta de los derechos cinematográficos de *Frankie y la boda* a Stanley Kramer. Las dos, madre e hija, acabarán sus respectivos días en esa hermosa casa victoriana de dos pisos, con un jardín y una terraza que dan al Hudson. Diez años después, en una entrevista radiofónica, Carson McCullers dirá cuánto ama ese lugar, «esta apacible comunidad de diez mil personas»:

> [...] Aunque Nyack no sea una de esas típicas «ciudad dormitorio» de Nueva York, está muy abierta al mundo. Nyack ha adquirido renombre internacional gracias a los trabajos de la Fundación Tolstói. La gente de Nyack y de sus alrededores se enorgullece con razón de los artistas que viven en su comunidad. El pintor Henry Varnum Poor, que destaca tanto en arqui-

tectura y cerámica como en pintura. El dramaturgo Maxwell Anderson, los actores Katherine Cornell y Burgess Meredith y, en la parte alta de Nyack, el escritor Ben Hecht, Helen Hayes y su marido Charles McArthur [...] Nyack es mi ciudad adoptiva desde hace más de diez años. Cuando mi familia y yo pensamos en establecernos en la región de Nueva York, yo quería estar cerca de la ciudad pero no en el interior, ni en una de esas típicas zonas suburbanas. No quería vivir en una comunidad que alardea de su «bohemia», y Nyack, aun estando muy orgullosa de sus artistas, es una ciudad modesta.[16]

Mientras Carson se está instalando en Nyack, Reeves está viviendo los momentos más intensos de la guerra en Europa. Lo que le resulta más duro es ver morir a los hombres de su batallón. Cada muerte reaviva su miedo y su desasosiego ante aquella lotería mortal, hasta el punto de que, por primera vez, alude a su posible desaparición: «Carson: en este momento debes estar preparada para todo. El peor golpe para mí ha sido la pérdida de Meltzer. Él ha sido el único amigo íntimo que he tenido desde hace años, y me siento como si hubiera perdido a un hermano. Era tan auténtico, estaba tan lleno de vida... [...] y tenía tantas ganas de conocerte.»[17]

Robert Meltzer era, según los documentos concernientes al Segundo Batallón de Rangers conservados en el Mémorial de Caen, un guionista de Hollywood que se había unido a la compañía mandada por Reeves diez días después del Desembarco. Con fecha del 23 de septiembre de 1943 –o sea, poco después de su muerte– aparece en la revista estadounidense *Collier's* un jugosísimo relato firmado por él en el que cuenta una de las muchas «incursiones» de los soldados americanos en busca de calvados. Y en él, precisamente, aparece un personaje llamado *Mac the Steady Drinker*,* alias James Reeves McCullers, que solía tomar parte en aquellas escaramuzas etílicas.

Aquellas patrullas, cuyas hazañas no aparecían en los informes militares, estaban generalmente formadas por un buen bebedor y un soldado capaz de expresar en francés algunos deseos básicos. Se daba el caso de que yo sabía francés, lo que explica que justo después de la caída de Cherbourg formase parte de una de esas patrullas. Además de Mac the Steady Drinker, estaban el oficial Dutch Vermeer y el conductor de jeep apodado Pony Boy.

* Algo así como «Mac, *el Esponja*». Literalmente: «Mac, *el Bebedor Habitual.*» *(N. del T.)*

La patrulla entra en una taberna normanda llevada, con mano férrea, por una mujer «que a todas luces tiranizaba a su familia y a sus empleados desde la caída de la Bastilla». No hay calvados, afirma la patrona con cara de pocos amigos, lo que provoca la indignación de un «parisiense» que está de paso y que, tras haber evocado Sedan, Verdún e invocado a De Gaulle, esgrime «que una cosa es ocultar su reserva de calvados a los nazis, y otra muy distinta negársela a nuestros amigos, nuestros libertadores norteamericanos». El calvados, pues, sale de su escondrijo. «El calvados es más o menos como la tequila o el vodka, y Mac creyó que era nitroglicerina cuando vació su primer vaso.» Primer vaso seguido de tantos otros que el «parisiense», copiosamente servido, propone atacar una posición enemiga que está a dos kilómetros, cosa que sus nuevos compañeros, tan curdas como él, aceptan. Afortunadamente no encontrarán allí ni un solo alemán, pero sí, en una granja cercana, otra buena reserva de calvados. Ante tan suculento botín, Reeves-Mac the Steady Drinker suelta una «larga letanía profana» sobre las virtudes de aquella «puta maravillosamente elaborada, quemadora de estómagos, desgarradora de entrañas e incendiaria de cerebros». Aquel «intermedio normando» –según el título del relato– acaba bien. Pero no todos terminaron igual, pues el artículo conservado en el Mémorial de Caen va acompañado de una nota mecanografiada que precisa: «Tras una temporada de reposo en Normandía, Meltzer y McCullers hicieron otra "incursión" en Bretaña, similar a la descrita aquí, durante la cual Meltzer fue abatido.»

Los combates se intensifican, y cada uno de los días en que se logra sobrevivir es vivido como un milagro: «¡Cuántos milagros se han producido durante las últimas treinta y seis horas! [...]. Y, el mayor de todos, es que sigo ¡vivo, vivo, vivo! Cuando por fin nos relevaron, dormí veintidós horas seguidas sin tan siquiera volverme [...]. Un oficial de la Marina, al oír a uno de mis hombres llamarme por mi apellido, me preguntó si había escrito *El corazón*. Le dije quién era la autora, y nos sentamos a tomar una copa juntos. El oficial había encontrado el libro en Francia, el invierno pasado, y le había gustado mucho.»[18]

El 5 de octubre, Reeves le envía una carta cuyo encabezamiento reza «En algún lugar de Europa»:

> Ésta es la primera vez en tres semanas que tengo tiempo para escribir. Sé que te inquieta no tener noticias mías, pero no puedo remediarlo [...]. Las batallas son difíciles. Conservar la vida cada día es un milagro renovado. Tan sólo puedo decir que

espero sobrevivir y volver a verte. La muerte y el peligro nos acechan a cada palmo de tierra que avanzamos [...]. Muchas de las personas que conoces lograrán volver de la guerra. Confío en ser una de ellas [...].

Ese mismo día, le escribe otra carta, para conjurar el pesimismo de la primera:

Hace un momento te escribí unas palabras no muy alegres. Es por culpa de la tensión, que es lo más difícil y terrible de soportar.

Luego, como para distanciarse un poco de lo que está viviendo, comenta:

Vamos de granero en granero. Durante una semana, hemos vivido de una manera atroz, peor que perros. Incluso ha habido días en que ya no parecíamos realmente seres humanos [...]. Durante todo este último mes, he vivido en el vacío, era incapaz de pensar en otra cosa que no fueran las dos o tres horas siguientes. Pero tú estabas siempre presente, en algún lugar, en mi cabeza, y una sensación de paz se apodera de mí cuando consigo pensar en ti [...].

Las últimas cartas escritas en el frente que se conservan de Reeves –fechadas del 10 de octubre al 8 de noviembre– fueron enviadas desde Luxemburgo. Los Rangers llegan a Bélgica a primeros de octubre; luego, el día 21 de ese mes, combaten en Luxemburgo antes de entrar en Alemania, donde los enfrentamientos son más severos.

Lo que sucede después, hasta su regreso a los Estados Unidos a finales de febrero de 1945, lo sabemos por las cartas de Carson, algunas de las cuales fueron traídas por Reeves, y otras devueltas por el correo. «Tengo el tiempo justo para escribirte unas líneas antes de salir a hacer mi ronda», dice Reeves el 10 de octubre. Quiere que sus cartas se atengan a «lo cercano», que hablen precisamente de lo que él está haciendo en ese instante del día, como si el hecho de escribir y de describir atestiguase su supervivencia:

Entre los nazis, los fanáticos siguen en el poder. Quisiéramos que esto acabara antes del invierno. Estoy en una de las regiones de Europa que posee las granjas más hermosas. Aquí la gente no ha sufrido demasiado la guerra, y es muy amable [...]. Sé que es-

cribes con regularidad, pero tus cartas no llegan todo lo a menudo que yo quisiera. Cómo me aflige no poder ir a sentarme a tu lado para charlar tranquilamente.

Estoy deseoso de iniciar realmente mi porvenir [...].

Poco después, ese mismo día, Reeves describe en otra carta el final de la tarde y el lugar en que se halla, y en el que le gustaría vivir si no fuese por la guerra.

En días normales, la vida es tan placentera y sencilla aquí... La gente es tal y como era hace años y años [...]. Aunque dentro de dos días estuviese muerto, al menos habría vivido esta hermosa tarde. Ésta es una ciudad fronteriza, similar a la que Kay [Boyle] describió en *Avalancha*. Limpia, fresca, con manteles blancos [...]. Hemos estado bebiendo aguardiente [...]. Es bueno estar a solas con los propios pensamientos. Durante los combates es imposible, las noches sobre todo son espantosas, incluso aunque no haya tiros. Pienso que la guerra me está cambiando y va a cambiarme aún más, pero no quiero envejecer demasiado. Como tú, espero conservar la frescura y la esperanza en la vida [...].

El 17 de octubre, Reeves escribe desde uno de esos pequeños cafés que, tras su regreso, le harán añorar Europa. Hace buen tiempo.

Lo único que me falta para que todo sea perfecto eres tú. Nos volveremos a ver, ¿verdad, cariño? [...]. ¡Nos quedan tantas cosas por hacer juntos! Ya verás, hay partes de Europa que te van a encantar. A mí me gusta mucho la gente que vive aquí. Hay un muchacho italiano que me recuerda al adolescente de *Muerte en Venecia*. Tiene trece años y ya habla cuatro idiomas. Me sigue a todas partes; a veces fantaseo con llevármelo a nuestra casa y tenerlo con nosotros. Mi unidad descansa. Aún nos esperan otras cuantas batallas horribles.

En el cafetín, la gente juega a las cartas, como si la paz ya hubiese vuelto.

Es una verdadera pena que en los Estados Unidos no tengamos algo similar a los pubs ingleses o a estos cafés continentales. En contrapartida, lo que echo de menos son los cigarrillos americanos [...].

Reeves está preocupado porque lleva días sin tener noticias de Carson: el correo no llega. Pero algunas semanas después, el 8 de noviembre, le llegan dieciocho cartas, casi todas de ella, la última fechada el 22 de octubre.

> Éste ha sido uno de mis mejores días desde el «Día D» [...]. Oh, mi preciosa Carson, tus cartas eran tan buenas, tan buenas. Las he leído y releído una y otra vez [...].

En efecto, Carson le escribe casi todos los días, pero muchas de sus cartas se han perdido. Todas están dirigidas al «Lt James Reeves McCullers 01301851. Company I 28th Infantry. 8th Division APO8 NY NY c/o Postmaster». Carson opina que todo cuanto intenta contarle acerca de la vida cotidiana está «muy lejos» de la de Reeves, que todo eso debe parecerle «muy ajeno» a él. Pero ésa es su manera de seguir estando un poco con él. Y además, en su vida, por ahora, «no pasa nada». La espera, el manuscrito que no avanza, las dolencias... El 12 de noviembre, Carson recibe por fin una carta, que ha tardado más de un mes en llegar. Pero, en el caso de Reeves, es aun peor. Las cartas de Carson suelen extraviarse, lo que aumenta la angustia de Reeves, que se siente abandonado, y hace que se debilite su afán de preservación:

> Me desespera terriblemente que no te lleguen mis cartas. Oh, Reeves, rezo para que a partir de ahora tengas noticias mías más a menudo [...]. Leo el periódico, línea a línea, con la esperanza de ver alguna información sobre la 28ª de Infantería, o mejor dicho, lo temo tanto como lo espero, pues significaría que aún seguís en el frente [...]. Aquí, hace un domingo frío y luminoso [...]. Oh, Reeves, cariño, cuidate mucho, te lo suplico [...].

Y el 12 de noviembre de 1944:

> Reeves, ángel mío:
> Esta mañana ha caído la primera nevada del año. Ligeros copos revolotean en la ventana, apenas se ve el río, tan sólo se distingue una casita oscura con dos chimeneas rojas y el aspecto de estar más desesperadamente abandonada que nunca [...]. Momentos como éste eran los que solíamos disfrutar tú y yo [...]. Las primeras nevadas eran siempre una fiesta. Esta vez, resultan tan tristes sin ti.
> Sigo sin recibir ninguna carta. Estoy enferma de inquietud. Aguardo, pero ni una palabra. La radio habla de la nueva ofen-

siva, y escudriño todos los periódicos buscando noticias sobre la 28ª de Infantería. Tal vez el correo de la tarde me traiga alguna carta [...]. Pasé el fin de semana en la ciudad [se refiere a una velada en casa de su amiga la escritora Kay Boyle]. Comimos bogavantes y unos platos suecos, y bebimos cantidad de cosas fuertísimas que nos traían a la mesa en grandes jarras. Éramos seis a la mesa, y estuvimos allí, cambiándonos de sitio de cuando en cuando, hasta las dos o las tres de la mañana. Llevaba años sin pasar una velada así, y debo confesar que fue un cambio agradable. Pero te sigo echando tanto de menos [...]. Si hubieses estado allí, nos habríamos tomado tranquilamente una copa y habríamos echado una partida de ajedrez. El próximo invierno, tenemos que pasar la primera nevada juntos, ¿eh? En cuanto a ésta, hago como si no existiera, porque me apena, me entristece.

Esta carta es característica de una buena «esposa de guerra», y la expresión no es nada peyorativa, al contrario: revela la absoluta «normalidad» de Carson, a quien tantas veces se ha descrito como una persona odiosa, egocéntrica hasta un nivel patológico, indiferente a todo lo que no fuese su propia notoriedad. Carson está «enferma de inquietud» por la falta de noticias; la primera nevada le hace evocar los momentos felices que vivió con Reeves; ha pasado, sí, una velada agradable, pero cuánto más habría preferido estar a solas con él, jugar tranquilamente al ajedrez. El año que viene será, seguro... En resumen, dice justo lo necesario para no fingir que la vida entera se ha detenido, pero al mismo tiempo revela lo insoportable que llega a ser su ausencia. ¿Acaso resulta tan difícil imaginar que Carson es *también*, y sobre todo en esos momentos, una simple joven norteamericana de veintisiete años cuyo marido está combatiendo, allá lejos, en Europa, sin saber cuánto piensa en él?

Pero esta angustia, al menos de cuando en cuando, desaparece:

¡Reeves, cariño! ¡Qué feliz me siento hoy! Ayer recibí el telegrama, justo después de haberte enviado esa carta tan triste hablándote de la primera nevada. Y ahora, de repente, ¡dos cartas!, ¡la última fechada el 8 de noviembre! ¡Dios mío, qué alivio! Pero se me saltaban las lágrimas al leer que en dos meses no recibiste ninguna carta mía, y si sólo has recibido dieciocho, algunas de ellas de otras personas, es que parte de mi correspondencia no te ha llegado. Me espanta, me desespera pensar que mis cartas se han extraviado o han sido destruidas antes de llegar a tus manos.

Me gusta mucho todo lo que me cuentas de Luxemburgo.

Pero no dejo de pensar en esa maldita línea del frente. No, no puedo ni quiero «acostumbrarme» a la idea de que podría ocurrirte algo. Simplemente, mi espíritu la rechaza. No puedes pedirme tal cosa. Debo creer en la vida [...]. Reeves, sé que vas a sobrevivir: tienes tantas riquezas por delante, tantas promesas por cumplir en el futuro. Pero, mientras te digo esto, vivo constantemente sometida a una tensión tan fuerte [...].

Reeves, tienes que prometerme que, cuando la guerra en Europa acabe y los hombres comiencen a embarcarse rumbo al Pacífico, harás valer el tiempo que has pasado en el frente, etc. Sé muy bien que no debería decir las cosas de esta manera, como si se tratara de una exigencia personal. Por nada del mundo quisiera influir sobre ti a la hora de tomar cualquier decisión vital. Quiero que seas siempre tú mismo, ya lo sabes. Pero si al menos pudiera confiar en que estarás de vuelta antes del verano tendría algo a lo que aferrarme [...]. Kanto y Frield van a venir a cenar con nosotros el Día de Acción de Gracias, y también vendrá Louise Rainer. Sé, querido, que esas reuniones y nuestras pequeñas «veladas de té con los Poor y Kay», de las que hablas, te resultan distantes. También a mí, Reeves, y si te hablo de ellas es porque quiero que sepas todo lo que hacemos aquí [...]. Volviendo al Día de Acción de Gracias, hemos leído que ese día todos los soldados comerán pavo, aunque no me lo creeré hasta que tú me lo cuentes [...].[19]

Carson sigue con auténtica atención no sólo la evolución de la situación militar, ya que concierne directamente a Reeves, sino también la evolución política europea en general, tal y como lo demuestra su carta del 5 de diciembre de 1944:

Reeves, amor mío:

Está atardeciendo, me he pasado toda la mañana trabajando en mi libro, hasta la una y media, y luego me he puesto con el francés [...]. La situación en los países ocupados parece cada día más preocupante, sobre todo en Grecia. ¿Por qué demonios Churchill va a meter sus narices de reaccionario en los asuntos internos de los demás países? ¿Por qué el Imperio Británico debe imponer su voluntad a las naciones que desean un gobierno democrático? [...]. A veces, a estas horas, salgo de mi habitación y me pongo a tocar el piano. Los preludios y las fugas de Bach suenan raros en este piano desafinado en medio del gran salón vacío. Echo tanto de menos mi piano [...].

El 9 de diciembre, Reeves es herido en Alemania –«numerosos fragmentos de metralla en el cuerpo, y una fractura grave en la mano»– cerca de Rötgen, donde se había reincorporado al

frente el día 4. Al enterarse, Carson se sentirá más bien aliviada, pues, aunque la vida de Reeves no corre peligro, debe ser evacuado, y ella confía en que ya no tenga que volver a combatir. Por ahora, Carson no sabe nada al respecto y, en esa incertidumbre, todo son dificultades o angustiosos presagios:

> [...]. Estoy intentando trabajar, pero el pasaje que tengo entre manos me ha parecido tan farragoso y pesado al leerlo hoy que me he dado cuenta de que tendré que reescribirlo. Por ahora, voy a acabarlo y luego veré cómo lo arreglo [...]. Ayer, mamá y yo fuimos al cine, y, como el viento era tan intenso, me puse mi gorra de GI tricotada [...]. Al salir [...] la gorra había desaparecido [...]. Me eché a llorar como una niña. Había cuidado tanto esa gorra que me habías dado que me pareció algo terrible haberla perdido. Lloré durante todo el camino de vuelta, y mamá estaba consternada. Pero, al llegar a casa, descubrí que la gorra que había perdido era de Rita (se la había regalado Frank al ver que a ella le gustaba tanto la mía), y que se la había cogido por error [...]. Hoy, no sé por qué, veo mal. Creo que se me ha enfriado el ojo derecho, pues apenas puedo ver con él [...].[20]

Y de nuevo se apodera de ella la angustia, al escuchar ciertas noticias:

> La nueva contraofensiva alemana me tiene asustada. No puedo dejar de pensar que estás en la zona donde los combates son más crudos. Me paso el día pegada a la radio, paseo de un lado a otro, espero y tengo miedo. Mi precioso Reeves: si sigues con tu artrosis de cadera, por favor, no vayas al frente. Así, enfermo, no estás en condiciones de luchar [...]. Perdóname estas extrañas palabras. Durante estos últimos días, tengo molestias en los ojos, y no puedo ni escribir a máquina ni leer, ni siquiera los titulares de los periódicos. Seguramente me ha subido mucho la tensión de los ojos, pero me estoy cuidando, llevo unas gafas negras y me estoy poniendo cataplasmas.[21]

Reeves no llegó a recibir esta carta pues, entremedias, fue herido y hospitalizado. Carson la recibió de vuelta... el 2 de marzo de 1945. Aunque semejante demora resulte comprensible dadas las dificultades que entrañaba despachar el correo a unos soldados en perpetuo movimiento, es fácil imaginar la extrema tensión psicológica que podían representar para ambos la falta de noticias acerca de la suerte que corría el otro –cuando cada minuto, desde hacía seis meses, podía entrañar la muerte–, y el malestar ante la sospecha de que no llegase a recibir las palabras de amor y

de aliento acerca de la vida y del porvenir. Por eso no es extraño que a Carson McCullers le costase tanto sacar adelante su manuscrito... Reeves, a quien se ha creído honrar pretendiendo ver en ese «parón» creativo la prueba de su indispensable colaboración en el trabajo de Carson, se mostraba más inteligente y generoso que sus adalides posteriores al escribir: «Ahora me doy cuenta del enorme coraje y la enorme fortaleza que se necesita para escribir y para crear, sobre todo en este momento.» Tal vez Carson intuyese un riesgo inminente, pues le escribió tres cartas casi idénticas en dos días:

> Mi preciosísimo Reeves:
>
> Te he escrito ya otra carta, pero te envío también ésta con la esperanza de que la recibas antes. ¡Ese nuevo ataque alemán me ha aterrorizado tanto! Entiéndelo, sé que estás en esa zona. Noche y día, vivo obsesionada y atemorizada por la idea de que pueda ocurrirte algo. No había tenido tanto miedo desde el Día D. Dejo la radio encendida todo el tiempo pero, por razones de seguridad, apenas nos dan detalles.
>
> Si tan sólo pudiera verte en este instante y saber que estás bien. Vivo pendiente del correo y conservo una leve esperanza al pensar que tal vez, debido a la artrosis de tu cadera, no hayas estado en la primera línea del frente cuando el ataque tuvo lugar. Pero, en realidad, eso no me reconforta, pues el 2 de diciembre me decías que, dos días después, ibas a regresar al frente.
>
> Todo esto me produce tanta angustia... Por favor, escríbeme en cuanto recibas esta carta. Sé que es imposible enviar telegramas. Pero escríbeme enseguida.
>
> Recuerda que siempre estoy contigo, con el corazón y con la mente [...].[22]

«Felizmente», se puede decir, justo en el momento en que Carson está a punto de venirse abajo (cosa que, a pesar de su fragilidad nerviosa, jamás le ocurrirá durante todo el tiempo en que Reeves esté combatiendo), recibe el telegrama del Ejército en el que se le anuncia que ha sido herido:

> Acabo de recibir el telegrama del Ministerio del Ejército. Tras estos últimos y atroces días, me ha producido un indecible alivio saber que fuiste «ligeramente herido» el 9 de diciembre. Pero, al mismo tiempo, recuerdo lo rápido que volviste al combate la última vez que fuiste «ligeramente herido» [...]. Estoy tan nerviosa que apenas puedo escribir. Cuando recibí el telegrama,

se me nubló completamente la vista y, durante un instante, tras el «Sentimos comunicarle que...», no pude leer nada. Luego, al ver de qué se trataba, me eché a reír y a llorar al mismo tiempo. Intentaba imaginarte tumbado entre sábanas limpias, con un buen libro y una buena comida en el plato, y con una herida en el pie que no es dolorosa, ni grave en modo alguno, pero que aun así tardará *algún tiempo* en curar. A pesar de todo, tengo miedo de que los alemanes bombardeen el hospital donde estás. Así que no dejes de escribirme en cuanto recibas esta carta. Reeves, escucha bien lo que te digo: mientras estés en el hospital, consulta con los médicos tu artrosis y tus problemas de sinusitis. [...]

Las noticias que nos llegan a pesar de la censura son espantosas. Pero, así y todo, pienso que aún podemos barrer a los nazis y darle un giro a esta situación desesperante. Quiero creer que Eisenhower y los demás generales saben lo que hacen, y que desde hace tiempo preveían la posibilidad de esta ofensiva [...]. Es un asunto sucio, muy arriesgado. Si no lo logramos, la guerra puede durar aún mucho [...]. Bebo té caliente y no hago gran cosa. En realidad, llevo diez días sin pegar golpe, y aún me queda mucho para acabar el libro. A veces me siento descorazonada. Pero me resultará más fácil trabajar durante las próximas semanas, ahora que sé que no estarás en primera línea cuando ataquen los alemanes [...].[23]

El 25 de diciembre, Carson le cuenta a Reeves cómo ha transcurrido el día de Navidad, que, como en muchas familias en que el marido o el hijo están en la guerra, ha estado dedicado a él.

Has estado con nosotros toda la jornada. Hemos encendido por ti una vela que ha ardido en el centro de la mesa durante todo el día [...]. Me emociona ver cuán amable es la gente y cuánto nos quieren nuestros amigos [...]. Si no hubiese recibido ese telegrama acerca de tu herida, no sé si lo habría resistido [...].

Por fin, el 27 de diciembre, Carson recibe una carta proveniente de París. Es la prueba de que Reeves se ha «salvado»: le van a enviar a Inglaterra, a la espera de que pueda regresar a los Estados Unidos. A Carson le gustaría que le repatriasen, o bien poder estar junto a su cama en Inglaterra. «Pero esto no es tan angustioso como saber que estás en el campo de batalla. Ahora puedo dormir un poco por la noche.» Kay Boyle –ella sí– parte hacia Inglaterra el 1 de enero, para realizar un viaje previsto hace ya tiempo. Boyle podrá ir a verle y llevarle lo que pida. En todas las

cartas escritas entre el 25 de diciembre y los primeros días de 1945, Carson se alegra de haber recibido con tanto retraso las misivas que Reeves le había escrito en los momentos más amargos de los combates en Alemania.

> Cuando las leí, sabía, afortunadamente, que ya no estabas en el frente; de otra manera no habría podido soportarlo [...]. Reeves, amor mío, si alguna vez te ocurriese algo, el equilibrio de mi vida quedaría destruido para siempre. No puedo imaginar un mundo en el que tú no estés. Pero ya no digo más; tú sabes cuánto te amo [...]. Me doy cuenta de que mis cartas deberán pasar de Alemania a Bélgica para llegar a Inglaterra. Me gustaría tanto saber la dirección del hospital, para escribirte directamente [...]. Leo y releo una y otra vez todas tus cartas. Las manoseo hasta dejarlas ilegibles [...].
>
> Las noticias acerca de la guerra, del avance de Patton, son mejores, pero las pérdidas son cuantiosas. Pienso en todas las mujeres cuyos maridos han muerto [...].
>
> Aún estoy en la cama, con una especie de reúma. Quisiera que estuvieses aquí, pegado a mí. El día es claro y frío. El cielo está muy pálido [...]. Pero la casa es agradable. En la cama reina el desorden habitual: dos volúmenes de Proust, varias cartas tuyas, dos cajas de dulces de Navidad. Y justo es la hora del atardecer en que hay que encender la luz [...]. Tengo la mesita de juego plegada sobre la cama, pues me sirve de soporte para la máquina de escribir. Me pregunto cómo vives, si tienes whisky y cigarrillos [...]. Mamá acaba de ponerme una cataplasma de mostaza. Voy a oler como un sándwich de jamón toda la noche [...].

En una de las cartas escritas el 28 de diciembre, Carson emplea por primera vez desde la partida de Reeves la palabra «tranquilidad»: «Porque sé que estás en Inglaterra, ahora puedo pensar en ti con tranquilidad. Y cuando bebo un poco me vienen inmediatamente a la cabeza ideas deliciosas y disparatadas. Imagino que te envían de vuelta a mí. Me veo haciendo las maletas y cogiendo el primer tren para Nueva York [...].»

A comienzos de 1945, las cartas de Carson se vuelven más líricas, más apasionadas. Como ya sabe la dirección del hospital inglés, piensa que el correo será algo más rápido o algo más seguro. Afortunadamente, pues «hasta que recibí la dirección del hospital, estos días de niebla rozaban el límite de lo soportable».

> Mi amor, mi marido y mi amigo para siempre, te necesito tanto. Después de todos estos meses fantasmagóricos y del sufri-

miento que me causaron, pienso que deberíamos ser siempre cariñosos y amables el uno con el otro. Aguardo tu regreso como una liberación.

Kay va a llevarte el maravilloso poema que nos ha dedicado [...]. Las dos hemos roto un billete de dos dólares, y conservaremos nuestra respectiva mitad hasta que ella vuelva [...].

Hoy es 1 de enero. Mamá está haciendo judías pintas. Pero no ha podido encontrar carrillada de cerdo. Parece que aquí en el Norte no se conoce. En fin, nos comeremos las judías, y yo pensaré en ti entre bocado y bocado.

Hace un día brumoso y triste. Mañana haré un esfuerzo para volver a ponerme a trabajar. Quiero escribir varios relatos para que te sientas orgulloso de mí. Incluso voy a intentar ganar algo de dinero. Me parece que te sigo debiendo una buena cantidad. Pero lo primero es ponerme a trabajar, sobre todo porque no quisiera decepcionarte [...].

Sin embargo, Carson ya no piensa sino en el regreso de Reeves; cuenta los días que han pasado desde que le hirieron –veintidós, veintiséis...–; no consigue concentrarse lo suficiente como para volver a trabajar. Comienza a leer a Henry James, «algo que merece realmente la pena. Quisiera compartir este placer contigo».

Carson volverá a hablar de James, a quien sigue leyendo asiduamente, en varias cartas posteriores: «Hasta ahora no me había dado realmente cuenta de lo buen escritor que era. Es un verdadero placer abrirse paso a través de páginas repletas de ambigüedades hasta toparse con esas líneas exquisitas, esas revelaciones casi inesperadas. Jamás había advertido cuánto ha influido James a los poetas actuales: Eliot, Auden, etc. Tenemos que leer juntos *La bestia en la jungla*.»[24] Y al día siguiente, Carson decide volver a ponerse seriamente a trabajar:

He hecho un pacto conmigo misma: tener acabada esta monstruosa historia el 15 de marzo. Esta mañana he estado trabajando varias horas. Pero es ese tipo de trabajo que el menor patinazo puede estropear. Algunas partes las he corregido al menos veinte veces. Tengo que acabar pronto y sacarme todo esto de la cabeza, pero, al mismo tiempo, tengo que conseguir que sea algo muy hermoso, muy bien hecho. Pues, al igual que para un poema, ésa es su única justificación. Desde este punto de vista, la lectura de Henry James es un tanto desalentadora. Algunos de sus relatos están entre los mejores que he leído. Me quedo boquiabierta ante ellos, como un chiquillo observando a un trapecista en una feria. Son auténticas obras maestras.

El 5 de enero, Carson recibe «la magnífica carta que [Reeves le ha] escrito el 3 de diciembre», desde el campamento de reposo, en la retaguardia del frente:

> La he releído durante todo el día, aunque no me dice nada acerca de tu estado actual. Te imagino en ese hospital inglés, sin cartas y sin paquetes míos, y me echo a llorar.
>
> Estoy realmente poseída por la alocada idea de tu inminente regreso [...]. Cada vez que suena el teléfono o llaman a la puerta, me da un brinco el corazón [...]. Sueño que abro la puerta y te veo ante mí... o que escucho tu voz desde el pasillo [...].
>
> Reeves, querido, he leído muchos libros sobre la guerra, pero tus cartas son lo más intenso, realmente lo más sugestivo que hay acerca de esta guerra en la que combates, día a día. He enseñado algunas de tus cartas, y me han dicho que habría que publicarlas. Estoy segura de que no las has escrito con esa intención; las has escrito para mí, y son el más hermoso de mis tesoros. Tal vez no te guste que lea pasajes de tus cartas a otras personas, pero no creo que te enojes conmigo por ello [...].
>
> Sé que mis cartas, en cambio, no tienen, a veces, sentido. No son más que las palabras de una mujer angustiada y un tanto perturbada por el miedo.

Ciertamente, y a todas luces, a Reeves le gusta contar cosas y no está falto de una cierta «visión de conjunto», de un cierto sentido del croquis –las tabernas normandas, los campesinos luxemburgueses–, pero esta correspondencia de guerra, tanto la suya como la de Carson, tiene el mismo valor como testimonio que como obra literaria. Las condiciones no se prestaban suficientemente a ello, y, sin entrar en comparaciones muy precisas, puede decirse, no obstante, que la Segunda Guerra Mundial no ha generado la misma literatura epistolar que la guerra de 1914-1918. No, sabemos demasiado bien si aquella Primera Guerra fue más «tranquila», pero, aunque fuese en el horror de las trincheras, estaba jalonada de «treguas» que no conocieron, en general, los soldados que desembarcaron el 6 de junio de 1944. Con esto quiero decir que las cartas de Reeves, por mucho que pretenda Carson llevada por la emoción o el afecto, no pueden dar la medida, mayor o menor, de éste como autor, como «auténtico» autor, despojado de su obra por una joven mujer ambiciosa y sin escrúpulos.

Para ambos, este período de guerra es cualquier cosa menos literatura...

A pesar de sus resoluciones laborales y de su relativa tranquilidad en lo concerniente a Reeves, Carson no consigue recuperar la calma necesaria para trabajar. Está cada vez más impaciente. Como si fuese algo anormal el que Reeves no estuviese ya ahí. Como si se estuviese «retrasando». Como si le hubieran hecho una promesa no cumplida. Aunque tomando algunas precauciones, atenuando su vehemencia con algunas excusas, Carson le acosa con preguntas a las que Reeves no puede responder, como cuando ella le escribe, casi compulsivamente, a un ritmo desenfrenado:

> Todas las cartas que te he enviado desde que te hirieron van a tardar meses en llegar. Pero tenía que escribirlas, igual que Noé enviaba sus palomas (¿o eran cuervos?).
>
> No quisiera sacarte de quicio con mis preguntas, pero debo saber:
>
> 1) ¿Existe alguna posibilidad de que te repatríen?
>
> 2) ¿Van a darte de baja por razones médicas?
>
> 3) Dices que no volverás al frente antes del 15 de marzo. Pero ¿vas a volver realmente a él? Con la mano así, no puedes sostener el fusil debidamente. Dime si crees que, tras tu restablecimiento, serás transferido a otra unidad.
>
> Todas estas semanas han sido irreales [...]. Sé, tesoro mío, que debería caer de rodillas en este instante y quedarme así mientras estés en el hospital. Doy gracias a Dios por saber que estás sano y salvo. Pero, al mismo tiempo, mi fantasía loca, imaginándote de vuelta a casa, se ha desmoronado esta mañana.
>
> ¿Por qué razón, pues, en todo lo relativo a ti, hago exigencias tan monstruosas? De ti, como de Dios, siempre pido más, y nunca estoy satisfecha. Pero ¿por qué, amor mío? [...].[25]
>
> Ahora que sé que estás sano y salvo, tras esos meses inenarrables, puedo decirte que casi enloquecí de pena. Si pudiera tener la certeza de que en el preciso momento, en el preciso instante en que te hiriesen o te matasen, también yo caería herida o muerta, si eso fuera posible, entonces podría ser valiente. Pero, tal como están las cosas, no puedo serlo [...]. Quiero que me cuentes todo lo relativo al hospital, los horarios, cómo te tratan, etc. ¿Tienes whisky? ¿Puedes conseguir cerveza? ¿Te sigue doliendo la mano? [...].[26]

Al advertir que Reeves no recibe sus cartas, Carson le envía varios telegramas, casi a diario, para volver a expresarle su anhelo, su amor. Pero, imperturbablemente, también «acumula» cartas, en las que se empeña en relatar sus jornadas: el tiempo, el pleno frío del invierno neoyorquino, el aburrimiento, los insomnios.

Esta tarde he vuelto a leer a Henry James; pero, por lo demás, el día ha sido pésimo. Anoche apenas dormí, y hoy estaba tan cansada que no he podido trabajar [...]. He soñado que me despertabas y estabas ahí, tumbado a mi lado. Eso era todo, no te veía ni te tocaba, pero sabía que estabas ahí. En mi sueño, no había nada que evocase la guerra, y era absolutamente normal, maravillosamente natural que estuvieses ahí. En definitiva, me alegraba saber que estabas conmigo, y al final, en el mismo sueño, me giré y volví a dormirme.[27]

Ya en la carta que Carson le escribió el 28 de diciembre se advertía que las «ideas deliciosas y disparatadas» –pudor expresivo o realidad– generadas por el alcohol cuando pensaba en Reeves eran a lo sumo pura irrealidad: «Imagino que te envían de vuelta a mí. Me veo haciendo las maletas y cogiendo el primer tren para Nueva York.» Sin, por supuesto, ignorar la naturaleza de los sueños, cuya interpretación difiere de lo que en apariencia «cuentan», no podemos dejar de señalar que el tipo de «carencia» que éste evoca está desprovisto de todo erotismo y es simplemente infantil: deseo de la calma que sólo procura la proximidad de un cuerpo amado. Ahora bien: si, a pesar de la extrema atención (¿excesiva, quizá?) que le presta su madre, Carson sufre las consecuencias de una oscura carencia afectiva, el dolor que ésta le causa no por ser infantil es menos intenso (al contrario), y tal vez explica el desencadenamiento de su angustia, ahora, precisamente, que Reeves está casi fuera de peligro y que ella se ve menos forzada a reprimirla.

Hasta el 19 de febrero, día de su aniversario y fecha de la última carta que le envía a Reeves antes del regreso de éste, Carson escribe cada vez más extensamente, hasta resultar aburrida, salvo quizá para un soldado herido y desocupado. Le detalla tanto las cosas agradables –el cartón de Camel enviado por Edwin Peacock, que sigue en la Marina pero ella no sabe exactamente dónde– como los sinsabores cotidianos. Le comenta la música que escucha, la situación militar y política.

Hemos escuchado el concierto en *mi* menor de Mendelssohn, y me ha traído a la memoria aquella tarde de domingo, en Charlotte, en que ambos escuchamos a Yehudi Menuhin interpretar ese mismo concierto en la radio de los Sell, ¿te acuerdas? [...]. Esta mañana he leído en el *Times* que mil trescientos soldados van a regresar a los Estados Unidos con un mes de permiso. ¿Crees que algo similar podría pasarte a ti? [...]. Reeves, ¿sabes si

van a enviarte al Pacífico cuando la guerra en Europa acabe? Yo me digo que no: te han herido dos veces, has participado en muchos combates y tienes más de treinta años. Si te enviaran al Pacífico, creo que no podría soportarlo [...].[28]

Casi en cada mensaje, Carson se muestra inquieta por saber si Reeves tiene suficiente whisky, cigarrillos, y añade con frecuencia anécdotas o reflexiones personales de todo tipo. «Hablando de cigarrillos, esta mañana he comprado un aparatito para liarlos a mano y tabaco Durham.* También he comprado una pipa, pero con sólo verla me pongo enferma [...]. Y es que me siento continuamente culpable por vivir en un país que no ha sufrido la guerra, aunque sí, claro está, la terrible angustia de tener a uno de los tuyos (cosa que le sucede a la mayoría de las familias) al otro lado del Atlántico. A veces pienso que esta guerra sería más llevadera si tuviéramos que soportar alguna que otra privación.»[29]

Cuando habla de su trabajo, de sus dificultades para sacar adelante su manuscrito y de las obligaciones que se ha impuesto para recuperar una cierta disciplina intelectual, Carson evoca sus lecturas: Henry James, Marcel Proust, a quien lee todos los días, a finales de enero, por la tarde, «tras la llegada del cartero».

«Yo pensaba en lo muchísimo que le debo a Proust. No ya porque haya "influido en mi estilo", ni por nada similar, sino por la dicha de saber que existe algo que uno siempre puede tomar como referencia, un gran libro que jamás perderá su esplendor, que, por muy familiar que resulte, por mucho que se relea, jamás parecerá aburrido. Por supuesto, eso se debe, en parte, a la propia extensión de la obra, pero sólo en parte. Esta mañana estuve leyendo las páginas sobre Swann y las magníficas escenas de Combray [Carson escribe Cambray]. La edición, claro está, es la que tú me diste hace años. Libros así son los que me gustaría enviarte al hospital. Pienso en ti constantemente.»[30]

Cuando, en la carta del 27 de enero, Carson escribe en letras mayúsculas «MAY BE HOME SOON!»,** sabe que no es una mera expresión desiderativa: acaba de recibir un telegrama en el que Reeves le anuncia que volverá «pronto». A Carson, claro, le gustaría saber qué entraña ese «pronto»: «Estoy tan impaciente. En casa ya no hablamos de otra cosa. Leo y releo el telegrama [...]. Ya me

* Marca de tabaco de liar, muy popular en los Estados Unidos.

** ¡Ojalá estés pronto en casa! *(Notas del T.)*

veo cortándote la carne,* o tan sólo mirándote, tocándote para comprobar si eres real. Dime qué va a pasar. Si no, me siento como en estado de ingravidez.»

«Perdóname esta carta disparatada. Dadas las circunstancias, no puedo hacerlo mejor.» «Este mes de febrero –escribe días después– me parece el mes más lento de todos los que he conocido»... «Esta espera está acabando con mis nervios.»

Reeves partió finalmente de Inglaterra el 10 de febrero. El 24, Carson va a buscarle a Nueva York, adonde acaba de llegar en barco. El 19 de marzo –justo un mes después del vigésimo octavo cumpleaños de Carson–, se vuelven a casar. El 26 de ese mismo mes, Carson escribe a Edwin Peacock, el amigo de los años treinta que en 1937 había sido, en cierta manera, el «celestino» de su primera relación, para pedirle que sea, a pesar de la lejanía, el «padrino» de este segundo matrimonio: «Reeves y yo volvemos a pedir tu bendición. Esta vez nos hemos casado legalmente en New City [cerca de Nyack, en el condado de Rockland, donde su amigo común Henry Varnum Poor –que ha pintado un retrato de Carson, hoy propiedad de Mary Mercer– vivía con su familia]. No teníamos ningún Edwin a quien pedir que pusiera nuestro concierto de Bach en el gramófono: nos hemos casado en un palacio de justicia ante un juez vestido con toga negra. Pero qué más da, el caso es que somos nuevamente felices.»

Curiosamente, en la primera novela de Carson McCullers, *El corazón es un cazador solitario*, una de las protagonistas vuelve a casarse con el mismo hombre, Lucile, la cuñada de Biff Brannon, la madre de Baby, la niña mimada: «Te casaste con ese tipo cuando tenías diecisiete años –le dice Biff a Lucile–, y luego no tuvisteis más que bronca tras bronca. Te divorciaste. Dos años después, te volviste a casar con él. Y ahora él se ha marchado de nuevo, y no tienes ni idea de dónde está. Lo cual demuestra una cosa: que no estáis hechos el uno para el otro. Por no hablar del aspecto más personal del asunto: la clase de hombre que ese tipo será toda su vida.» Años después, la obra *The Square Root of Wonderful* retoma una situación idéntica, pero esta vez inspirada directamente en la relación de Carson y Reeves. No existe, pues, esa especie de «premonición de la ficción» que, en el caso de Lucile, se puede ver en *El corazón*. En la obra, Mollie se ha casado

* La autora alude, lógica e irónicamente, a la fractura de muñeca de Reeves McCullers, que le impide realizar ciertas actividades. *(N. del T.)*

dos veces con Phillip Lovejoy,* y en la historia desastrosa y penosa de ambos protagonistas hay mucho del destino trágico de Reeves y de Carson, con un constante intento de autojustificación por parte de la autora. Así, Mollie Lovejoy no puede realmente decir por qué se ha casado otra vez con Phillip. «Yo estaba... Estaba bajo el influjo de un encantamiento.»[31] «La primera vez, con Phillip, lo hice por propia voluntad.» La segunda vez, «estaba bajo su influjo. El amor se parece mucho a las historias de fantasmas y de brujas que leíamos en la infancia. Cuando se dirige a ti, no hay más remedio que responder e ir adonde él te ordena que vayas, sea donde sea [...]. A menudo, Phillip me golpeaba. Una vez, me desgarró el camisón y me echó fuera... desnuda como un arrendajo. ¡Y yo me quedé allí! [...]. A pesar de sus comportamientos odiosos, Phillip poseía un enorme encanto. Un encanto irresistible».[32]

En cuanto a Reeves, se dice que cada vez que sus amigos le preguntaban la razón de este segundo matrimonio, respondía: «Me he casado de nuevo con ella porque creo que todos nosotros somos abejorros, y que Carson es la reina de las abejas.»

Las opiniones vertidas al respecto, explicando hasta qué punto había sido un error, las respuestas más o menos solícitas de amigos siempre «bien intencionados», son sin duda muy posteriores. El hecho de que, en aquella primavera de 1945, al salir de una guerra a la que Reeves ha sobrevivido «milagrosamente» y que, en cierta medida, ha magnificado, idealizado su relación otorgándole una dimensión heroica, Reeves y Carson hayan querido oficializar su reencuentro y lo hayan hecho con placer, por deseo, parece ser una hipótesis prohibida, casi escandalosa. Y, sin embargo, ¿qué otra razón podían tener para ir «ante un juez vestido con toga», salvo la voluntad de dar a su amor –que se han declarado, una y otra vez, en tantas y tantas cartas– una realidad oficial? Su forma de unirse nuevamente –para mal, como se vio luego– disgusta, indigna. Carson había dejado a Reeves y no quería hacer el amor con él. Gracias a «su» guerra, Reeves existía al fin. Sus condecoraciones, de las que Carson se enorgullecía tanto, demostraban lo que había realizado: cuatro menciones al orden del regimiento, la Silver Star –muy codiciada–, tres Bronze Stars, además de la mención del regimiento al orden de la Nación, varias medallas: entre ellas, la de la Infantería de Combate y un Purple Heart, otorgado a los heridos en el campo de batalla. De

* Adviértase la ironía subyacente en el apellido de la pareja protagonista, que significa algo así como «la dicha de amar». *(N. del T.)*

vuelta a la vida civil, Reeves se arriesgaba a convertirse nuevamente en «el marido de Carson McCullers». Casarse de nuevo con ella aumentaba ese riesgo. Aquel segundo matrimonio era «nefasto» para ambos. Así que resultaba indispensable hallar explicaciones –preferentemente siniestras– a tal gesto. Transformar ese signo de vitalidad y de esperanza en augurio de destrucción y de muerte. Pero el hecho es que Carson y Reeves volvieron a casarse, y su acto no puede ser reducido a las diversas interpretaciones. Ni siquiera a las suyas, ni a la última que dio Carson en sus memorias:

> Desde su llegada a Nyack, inició un acoso para convencerme de que me casara con él. «Los segundos matrimonios son tan vulgares», le decía yo. Aunque estaba encantada de volverlo a ver, le repetía: «Es mucho mejor estar así, como amigos, sin que haya necesidad de casarse.» Pero era eso, casarse, lo que él quería.
>
> Le pedí su opinión al gran pintor Henry Varnum Poor, y me contestó que no podía dármela. Hablé también con el doctor William Mayer, mi médico y mi psiquiatra, que tan sólo supo decirme: «Los hombres no cambian esencialmente a causa de una guerra.»
>
> Yo confiaba en que las experiencias de Reeves hubiesen operado como un milagro en él. Estaba cubierto de medallas y, cuando paseábamos por la calle, todo el mundo le miraba. Yo, como es de suponer, también estaba terriblemente impresionada. Reeves era tan extremadamente encantador que me hacía olvidar todas las razones por las que me había divorciado.[33]

El que ambos tal vez hayan cedido a la euforia del regreso, así como a la «imagen» que se habían dado mutuamente –el valeroso guerrero, la amante esposa que teme, confía y aguarda–, no garantiza en absoluto su sinceridad. Peor aún, probablemente volvieron a casarse impulsados por una admiración mutua. La admiración que Reeves no había dejado de experimentar por Carson, y la admiración reciente que Carson había sentido repentinamente por Reeves el héroe y el narrador. Al menos por aquel que demostraba al fin su deseo de escribir, su placer por «contar».

Al mismo tiempo, el hecho de haberse confrontado, incluso en la urgencia, mediante el recurso de sus relatos bélicos, con una escritura que fuese algo más que las palabras informes que uno escribe para sí y que no quiere mostrar a nadie, Reeves parece haber comprendido mejor los obstáculos del oficio de escribir. Mientras está en Europa, Reeves le dice repetidas veces a Car-

son hasta qué punto es consciente ahora de la dificultad que entraña concebir un libro. Comprende cuánta fortaleza se necesita para realizar una obra, cuánto coraje, cuánto tesón. Una obstinación tal que hace que todo lo demás pase a un segundo plano. ¿Se sentía él realmente capaz de ello? La pregunta no es vana, ya que, cuando uno se interesa por Carson McCullers, se oye y se lee, como hemos visto, que ella «mató al escritor» que había en su marido, o que le hizo escribir para ella, o las dos cosas a la vez. Tan sólo John Brown, que frecuentó mucho a Reeves y a Carson en Francia –y que no se muestra especialmente benévolo con Carson–, juzga «ridículo» ese debate y afirma tajantemente: «Reeves era un soldadito americano. Era incapaz de crear, de escribir un libro.»[34] Pero John Brown tal vez se excede tanto como quienes sostienen el asesinato simbólico del «gran talento» de Reeves llevado a cabo por su odiosa esposa. Está claro que Reeves McCullers tiene afición por la literatura, que «sabe» leer y desea escribir. Y que su amor por Carson no se comprende sin ese deseo. ¿Por qué razón, entonces, no escribió nada, salvo esas cartas de guerra? ¿Acaso el éxito inmediato de Carson con su primera novela le descorazonó? ¿Tal vez una cierta lucidez le hizo comprender que no era capaz de concebir un libro tan bueno como *El corazón es un cazador solitario*? ¿O sencillamente temía medirse con la reputación de Carson y salir aún más amargado, más frustrado?

El biógrafo de Carson McCullers que más ha valorado la figura de Reeves es Jacques Tournier. Durante los años setenta habló mucho con John Vincent Adams y David Diamond, amigos de Reeves.[35] Adams, que le conoció a los veinticinco años, cuando ambos más soñaban con la creación literaria –y que fue lo que les llevó «al Norte», deseosos de convertirse en novelistas–, jamás llegó a leer un solo texto de Reeves. Afirma haberle «visto escribir», pero nada más. Cree recordar que alguien le dijo que el *New Yorker* había aceptado, en 1947, tres relatos suyos. Fuera o no cierta la información, tales relatos jamás fueron publicados y no hay rastro de ellos. En ninguna parte. Diamond, con quien Reeves convivió durante varios meses en Rochester, justo en la época de su divorcio, dice que animó a su amigo a escribir. «Sé –le comentó a Jacques Tournier– que estaba trabajando en un relato inspirado en el noveno capítulo de *Moby Dick*, el del sermón del padre Mapple. Reeves sentía veneración por *Moby Dick*. Era su Biblia.» Diamond cree ciertamente en el talento literario de Reeves, aunque afirma que cada vez que intentó leer uno de sus textos, éste, que tenía «un carácter difícil», lo quemaba o lo rompía. ¿Por

qué, entonces, está tan convencido de sus dones? Sin duda, para poder culpar a Carson: «Ella hizo todo lo posible para desanimarle.» Pero ¿acaso un escritor de verdad no es, precisamente, alguien a quien nada ni nadie puede «desanimar»? Jacques Tournier se desespera al no encontrar a nadie que haya leído un texto escrito por Reeves.

Pero si se busca bien... siempre se acaba encontrando. Con la mayor seriedad, Jacques Tournier cuenta que una persona leyó –o más bien oyó leer– algo de Reeves McCullers, y «cincuenta años después, aún lo recuerda». Ethlyn Massey. Era compañera de clase de Reeves, en 1928, en el colegio de Jesup, y se sentaba a su lado debido a la proximidad alfabética de sus apellidos. En un extenso artículo, publicado por la revista *The Issue*, de Atlanta, Ethlyn cuenta que su profesor les propuso un día, como deber, «escribir un relato». «Como el profesor había decidido que el suyo era el mejor, Reeves lo leyó en voz alta ante sus compañeros. El recuerdo de Ethlyn Massey es tan fiel –y la impresión fue tal– que aún le parece escuchar las frases de Reeves girando en la sala de la clase, haciendo nacer, gracias a los sortilegios de la imaginación, una belleza inesperada. "Aquel momento forma, y siempre formará, parte de mí –escribe–. Permanece intacto en mi memoria, aislado, radiante. El estilo de Reeves era extraño y hermoso. Sabía jugar con las palabras mejor que nadie. Hoy diría que era un 'vanguardista'. Por entonces –yo estaba en segundo– me parecía sencillamente soberbio."» La infancia de un genio, en cierta manera... «Un alumno más dotado que los demás –comenta Jacques Tournier–, un deber mandado por un profesor, una clase que escucha en silencio y que termina aplaudiendo: tal vez aquél fuera el primer síntoma de ese virus devastador, del que John Vincent Adams se curó enseguida, pero que se reprodujo en Reeves, le llenó de amargura y de frustración, y acabó devorándole.»[36] Personalmente, tengo mis dudas al respecto. Durante la guerra en Europa, Reeves expresa parte de su vida mediante la escritura. Por tanto, debería saber con algo más de claridad que en la época de sus crisis y de sus conflictos con Carson lo que quiere y lo que puede hacer. Además, Reeves regresa a casa con un halo de héroe que a su mujer gusta intensificar ante todos sus amigos. Sin embargo, su lado veleidoso enseguida vuelve a adueñarse de él. Pasa varios meses en diversos hospitales para antiguos combatientes, sobre todo en el de Utica, en el Estado de Nueva York. Allí le curan la mano herida. Le proponen realizar un injerto, y se niega. Por ello, Reeves jamás podrá utilizar la mano izquierda como antes. Algunos médicos intervienen en su favor para que le declaren

«inútil» y le concedan una pensión. Finalmente, las autoridades militares resuelven incluirle en el grado de «disponibilidad limitada». El único proyecto al que Reeves no renuncia jamás es el de regresar a Europa. Intenta que el Gobierno Militar Americano le permita volver a alistarse, pero se le responde que los efectivos de hombres enviados a Europa ya son excesivos.

Afortunadamente, Carson y él están viviendo uno de sus raros períodos idílicos, como auténticos recién casados. Carson permanece una semana entera en el hospital de Utica, a su lado. Reeves, al salir de allí, pasa varios fines de semana en Nyack. Carson, además, le escribe regularmente cartas de amor, como ésta del 2 de abril:

> Mi adorado Reeves:
>
> Me he despertado esta mañana preguntándome cómo habría ido tu viaje de vuelta. Tengo miedo de que estés muy cansado. Durante todo el día he estado cerca de ti. Mi Reeves, ¿sabes cuánto te amo? Quisiera que sintieras a cada instante mi ternura, en cada uno de tus nervios, músculos y huesos. Yo siento tu amor por mí de esa manera [...].
>
> Mi amor y mi certeza de ti es lo que me hace seguir. Ambos queremos vivir y trabajar, tranquilamente y con una cierta dosis de serenidad. Tenemos tantas cosas por delante, tantas cosas por hacer.
>
> No encuentro suficientes palabras tiernas para nombrarte.
>
> Cuidate, bebe poco, igual que intento hacerlo yo. Beber demasiado es malo para los dos [...].
>
> Estudia, trabaja. El porvenir de ambos, nuestras oportunidades de estar juntos durante los próximos años dependen, quizá, del francés y del alemán que vas a aprender estos meses [...].
>
> Esto es sólo una carta de amor [...].

«Estás siempre conmigo», le dice un mes más tarde, el 8 de mayo, día de la Victoria: «Después de escuchar el programa especial por la Victoria, me entraron unas ganas enormes de beber contigo un vaso de vino.

»No puedo dejar de pensar en todos esos hombres que ya no regresarán. Pero tú sí has vuelto, y jamás se lo agradeceré a Dios bastante.

»Me gustaría saber si hay alguna posibilidad de que te den de baja en el Ejército. Aguardo una llamada tuya. Cariño, estoy siendo realmente juiciosa. No más de dos dosis de whisky al día. Y, diariamente, salgo a dar un paseo a pie [...].»

En julio, la vida de Reeves vuelve a ensombrecerse. En el

marco de esa «disponibilidad limitada» a la que está obligado, le trasladan al campamento de Wheeler, cerca de Macon, Georgia. Tras las duras pruebas de la guerra y las nuevas esperanzas del regreso –el segundo matrimonio y los intentos de marcharse al extranjero–, no soporta ser enviado nuevamente a ese Sur del que había intentado huir durante veinte años. Semejante regresión le pesa, pero no quiere poner en peligro su ascenso a capitán, ya en curso.

Faltando a la promesa que se había hecho a sí misma y que le había confiado a Reeves, Carson no consigue terminar su manuscrito antes del 15 de marzo. Para acabar el libro, de nuevo se traslada a Yaddo, adonde llega el 26 de junio. Hecho que viene a contradecir otro de los «argumentos» de quienes sostienen que «Reeves era el auténtico creador». Desde que Reeves vuelve de la guerra –afirman éstos–, Carson, que no conseguía acabar su libro, «remata» su historia en unas cuantas semanas. Es cierto. Pero Carson está en Yaddo, en el norte del país, y Reeves en pleno Sur, en Georgia: difícilmente podía «echarle una mano» a diario, tal y como se supone que hizo mientras ella escribía sus primeras novelas. En realidad, parece que la obstinada negativa a tener en cuenta, sencillamente, la angustia de Carson, en aquella época de guerra y de combates mortales, nace de una presuposición de insinceridad, o de una visión extremadamente simplificadora –o sea parcial– del amor: Carson se siente poco atraída físicamente por Reeves, luego no le ama, luego sus inquietudes son, en el peor de los casos, fingidas, y en el mejor un leve acceso de emoción en el momento de escribir una carta –pongamos una hora al día–, lo que le facilita, a pesar de todo, un buen momento para reflexionar serenamente sobre su creación... Pensándolo bien, sería más interesante preguntarse por qué Carson no ha podido, o querido, sumergirse en la ficción para escapar de la angustia. ¿Tal vez por ese sentimiento tan proustiano –en ella, que admira tanto a Proust– de que «distraerse» del otro es ponerle en peligro, borrarle físicamente por medio de tal amnesia?

Igual que el verano anterior, hay poca gente en Yaddo, y Carson trabaja con gran rigor. Corrige una y otra vez algunos pasajes que da a leer a la directora de la colonia, Elizabeth Ames, a la que siempre estuvo muy unida. Ésta la anima y la ayuda a mantener la disciplina que se ha impuesto. Durante dos meses, Carson persiste con tenacidad en su esfuerzo. Uno de los últimos días del mes de agosto, durante una velada inolvidable para la directora de Yaddo,[37] una Carson exhausta –y tan tímida como la que había

visto por vez primera en Nueva York, años antes– entrega a Elizabeth Ames su manuscrito diciéndole con voz casi inaudible: «Por fin, lo acabé.» Ames acabó de leerlo ya avanzada la noche, hacia las dos de la mañana. «Me pareció, en efecto, inmejorable», afirmará años después.

Aún tendrán que pasar muchos meses hasta que el libro vea la luz, en la primavera de 1946. Carson no sabe muy bien a qué editorial entregar el texto. Su antiguo editor, Robert Linscott, en quien ella confía mucho, trabaja ahora en Random House. Carson baraja la posibilidad de irse con él, pero finalmente decide continuar con Houghton Mifflin. Carson tiene la sensación de que su obra va nuevamente bien encaminada. Que, si mantiene esa disciplina, conseguirá sacar adelante todos sus proyectos literarios. Si alguien le hubiese dicho que su obra está casi concluida, tal vez se habría muerto. Y, sin embargo, Carson acaba de terminar su tercer libro –*La balada del café triste*, extenso relato o novela corta, que será publicada mucho después, y siempre acompañada de otros textos– y tardará quince años en poder sacar adelante otro. Justo en el momento en que cree estar en plena expansión, algo, por el contrario, está a punto de finalizar.

Sin embargo, a sus veintiocho años, con su manuscrito acabado, su amor renacido, Carson se siente en plena madurez. Hasta el punto de convertirse en «la hermana mayor» que aconseja, apoya y anima a un joven autor. En la primavera de 1945, un estrafalario joven de veintiún años –muy bajito– había ido a las oficinas de *Mademoiselle* a proponer un relato. George Davis, el redactor jefe de la revista, se lo había rechazado, pero el texto y el joven escritor habían encandilado a su ayudante, Rita Smith, la hermana de Carson. Rita había recibido al muchacho, que se hacía llamar Truman Capote, y había decidido presentárselo a su hermana. Rita no se equivocó al pensar que congeniarían. «Carson y Truman simpatizaron enseguida, como era de esperar», subraya Gerald Clarke, el biógrafo de Capote, y refiere estas palabras del autor sobre aquel primer encuentro: «La primera vez que la vi –largo y suave bejuco ligeramente curvado hacia delante, y un rostro fascinante, alegre y melancólico a la vez–, recuerdo que me impresionó la belleza de sus ojos: del color de un café no muy cargado o de una cerveza negra puesta a entibiar ante el fuego. Su voz tenía esa misma cualidad, el mismo calor agradable, como un bendito día de verano que tarda en transcurrir pero sin sopor.»[38] Ambos se habían criado en el Sur. «Su escritura y la de Truman tenían rasgos comunes –prosigue Gerald Clarke–, no en el estilo

sino en la inspiración, pues ambas tratan de la soledad y de la perversidad del amor.» «Quería enormemente a Carson –afirmará siempre Capote–. Era un demonio, pero yo la respetaba.» Por supuesto, acabaron enemistándose, pero a pesar de los celos, e incluso del odio, siempre prevaleció el respeto. El reconocimiento mutuo y la complicidad instintiva propia de los «sudistas». «Carson exigía mucho de sus amigos, pero devolvía con creces lo que recibía, y no ayudó a ningún otro escritor tanto como a Truman –insiste Gerald Clarke–. Asistida por Rita, le encontró un agente literario, Marion Ives, y le escribió una calurosa carta de recomendación a Robert Linscott, uno de los responsables de la editorial Random House [...]. El 22 de octubre de 1945, Capote firma con él un contrato de publicación de *Los dominios encantados*.»[39]

Cuando Carson deja Yaddo para volver a Nyack, Reeves va a verla, aprovechando un permiso. Pero aún tardará varios meses –casi hasta Navidad– en poder instalarse en el Norte. Reeves deja entonces el Ejército: se las ha arreglado para obtener una «exención de mando por incapacidad» que le es concedida el 16 de marzo de 1946. «Instalarse en Nyack» es una expresión que sin duda habría horrorizado a Reeves McCullers. Mientras que Carson, a finales de 1945 y principios de 1946, expresa su deseo de volver a «enraizarse en el Sur» –cosa que no hará–, Reeves no se contenta con haber escapado del Sur para quedarse en Nyack. Quiere marcharse más lejos. Desea volver a Europa. Reeves no se da por vencido frente al Gobierno Militar Americano. Pero esta vez se le dice bien claro que sólo algunas personas extremadamente cualificadas –químicos, ingenieros electrónicos, etc.– son reclutadas para ir a ayudar a la reconstrucción de Europa. Reeves se convence entonces de que debe reiniciar y, esta vez, acabar alguna carrera. Lo que más le atrae es la medicina. Pero todo el mundo, salvo Carson, le incita a renunciar a tal empeño por motivo de su edad, treinta y dos años. Así que se pone a buscar trabajo. Pero no lo encuentra. Tras cada fracaso, sólo ve una salida: Europa, como si el hecho de marcharse resolviera todos los problemas, todas las contradicciones. Marcharse, y sobre todo a Europa donde, a pesar de la amenaza constante, ha vivido tan fuerte e intensamente. Pero también en Europa hay que tener un trabajo para sobrevivir. Especialmente allí, en aquel continente arrasado donde todo está por hacer. No hay lugar para los extranjeros ociosos, ni siquiera en los pueblecillos de Luxemburgo que siguen vivos en su memoria.

Para no convertirse nuevamente en «señor Carson McCu-

llers», debe abandonar urgentemente América y marcharse a un continente que sólo él conoce. Allí podrá ser el guía, e incluso el maestro de Carson. Al fin podrá llevarla a su propio terreno. Le mostrará el encanto de los puertecillos de Bretaña, pero también la extraña magia de la campiña francesa, de aquellas decenas de paisajes diferentes, antinómicos, reunidos en tan minúsculo territorio, más pequeño que Texas. Qué placentera visión: el capitán James Reeves McCullers volviendo «con *su* mujer» al país que ha liberado. Reeves va a hacer acopio de toda su energía para que el sueño se haga realidad. Pero, curiosamente, no será su fuerza de voluntad la que le lleve de vuelta a Europa, sino más bien un hecho fortuito, propiciado, y sin duda deseado, por Carson.

5

Frankie «la Europea»

El 19 de marzo de 1946 aparece el libro que, en los Estados Unidos, más identifica a Carson McCullers, *Frankie y la boda*, dedicado a Elizabeth Ames, la directora de la colonia Yaddo, y cuya primera parte había ido apareciendo, desde enero, en *Harper's Bazaar*. Algunos críticos la tienen incluso por su «obra maestra», relato claustrofóbico, sudista, en el que, durante varios meses de 1944-1945 (aunque la acción, salvo la escena del epílogo, está concentrada en unos cuantos días de finales de agosto de 1944),[1] una adolescente expresa su malestar vital y su aislamiento.

«Todo sucedió durante aquel verano verde y delirante –se afirma en la primera frase de la novela–. Frankie tenía doce años. No era miembro de ningún club, ni de ninguna otra cosa semejante. Se había convertido en un ser sin vínculo alguno, que merodeaba ante las puertas y tenía miedo.» Frankie quiere dejar de sentir ese espacio vacío que se extiende entre los demás y ella. Afirma violentamente su deseo alocado de «formar parte» de algo, de «ser miembro del matrimonio» de su hermano Jarvis y la mujer de éste, Janice.

«Aquí, en los Estados Unidos –dice la albacea literaria de Carson McCullers, Floria Lasky–, querer ser "*the member of the wedding*" se ha convertido, o casi, en una expresión popular para designar a quienes desean apasionadamente "pertenecer" –a un grupo, a una comunidad–, ser aceptados.» En francés [igual que en castellano] esta asociación inusual de palabras jamás ha hallado un equivalente satisfactorio, así que la novela es co-

nocida por el nombre de la heroína, Frankie, a costa de empobrecer el sentido del título y de la connotación ambigua que éste conlleva.

Frances Jasmine Addams, a quien se designa, alternativamente, como «Frankie» o como «F. Jasmine», es «prima hermana» de Mick Kelly de *El corazón es un cazador solitario*; prima hermana también de Carson McCullers, y de toda adolescente que constata, espantada, la transformación de su cuerpo y el inevitable transcurrir del tiempo que la obliga a hacerse adulta. Como Mick, como la propia Carson, Frankie se resiste y se detesta: «Quisiera ser cualquier persona menos yo.» Como Mick y como Carson en la infancia, Frankie sueña con la nieve y el frío. Desea ver «esa nieve, tan blanca y tan fría y tan suave». Como Mick y como Carson, «había crecido tanto aquel verano que casi, casi parecía un monstruo de feria, con sus patorras demasiado largas y sus hombrillos demasiado estrechos». «Aquel verano, Frankie había dado un estirón demasiado grande para estar bajo el emparrado, como solía hacer antes. Los demás críos de doce años podían hacerlo, hacer teatro allí y divertirse. Incluso algunas mujeres bajitas podían estar bajo el emparrado. Pero Frankie ya era demasiado alta. Aquel verano, debía contentarse con dar vueltas alrededor, como los mayores, y coger cuantas uvas pudiera del interior. Observaba atentamente los zarcillos negros de la viña y aspiraba el olor a polvo y a racimos pisoteados. De pie junto al emparrado, en medio del atardecer, de pronto sentía miedo. No sabía de dónde procedía ese miedo, pero se sentía aterrorizada.»

Frankie tiene dos interlocutores, Berenice Sadie Brown, la criada negra –que lleva tiempo diciendo que tiene treinta y cinco años, y lleva un ojo de cristal, azul, que desentona con el otro, muy negro–, y su primo John Henry, un chaval de seis años, que a ella le resulta molesto, aunque le quiere, sin ser consciente de ello.

El trío dista mucho de ser el de sus sueños. Frankie quiere constituir otro, con su hermano y su cuñada, al ser el matrimonio el momento en que debe afirmarse, mostrarse a todos esa unión que le asegurará la dicha. «Jamás, a lo largo de mi vida, he oído hablar de alguien que se hubiese enamorado de un matrimonio –dirá Berenice–. He visto muchas cosas realmente extrañas, pero algo así jamás.»

La madre de Frankie murió, y el padre aparece poco por casa. De esta extraña situación, que se resuelve en varios días igual de extraños (Frankie conoce a un soldado, el matrimonio se lleva a cabo), y que se cierra con una especie de *postscríptum* (F. Jas-

mine, que ya ha cumplido trece años, retoma su verdadero nombre, Frances, y John Henry muere de una meningitis), Carson McCullers ha sabido hacer una historia elíptica y poética a la vez, que no cae nunca en el *pathos*; la muerte de John Henry no da lugar a ningún exceso descriptivo, a ningún comentario sentimental. En cuanto al famoso matrimonio en torno al cual gira toda la intriga –o la ausencia de intriga–, es «despachado» en una frase. Igual que en la novela de Eudora Welty, *Delta Wedding*, aparecida ese mismo año, 1946, pero que es un libro mucho menos logrado: Eudora Welty, en el fondo, no es muy dada a la novela, y a duras penas consigue adaptar su estilo de cuentista, muy denso y preciso, a la mayor complejidad que entraña el relato novelesco.

La música tiene menor importancia aquí que en *El corazón* (Mick, recordémoslo, quería ser compositora), pero la construcción musical, como ocurre en todos los escritos de la autora, estructura y organiza el texto. Oliver Evans es quien mejor ha demostrado la «armonía» de *Frankie y la boda*, concebida como una pieza con su correspondiente coda –«la breve escena, algunos meses posterior a la acción principal, en que descubrimos a una joven cuyo nombre es, a partir de ahora, Frances»– y que recurre a varios efectos musicales: «El diálogo está lleno de reiteraciones estratégicas que recuerdan los estribillos musicales, y el efecto global evoca a esos grupos sureños que suelen interpretar baladas *folk*. Las palabras se asemejan sin cesar a las de las canciones populares.»[2]

En el relato, las alusiones musicales también están muy presentes. Desde la primera página, sabemos que los tres personajes principales, Frankie, Berenice y John Henry, «se pasan el día sentados alrededor de la mesa de la cocina, hablando siempre de las mismas cosas, repitiéndolas hasta el infinito, aunque durante aquel mes de agosto las palabras habían comenzado a rimar entre sí, produciendo una extraña música». Berenice tiene una «voz sombría, de jazz», propia de «las canciones» del Sur. De hecho, a veces, en lugar de hablar, los tres protagonistas prefieren cantar un villancico de Navidad o un blues.

En su prefacio a la traducción francesa de la novela, escrito en 1949, el crítico René Lalou presenta de manera muy pertinente a la Frankie Addams de Carson McCullers:

> Leyendo ésta su tercera novela, *Frankie y la boda*, que publicó en 1946, tuve la impresión de que Carson McCullers había logrado aunar en ella las cualidades que ya admiramos en sus

dos primeras obras. F. Jasmine Addams (que el lector aprenderá a querer bajo el nombre de «Frankie») es evidentemente «prima hermana» de la Mick Kelly de *El corazón*. Pero su historia está contada con la misma densidad clásica que atestiguaba *Reflejos*. La acción transcurre en cuarenta y ocho horas, de un viernes a un domingo de finales de agosto. La mayor parte se desarrolla en el ambiente asfixiante de una cocina de Georgia: allí, Berenice, la vieja criada negra, desgrana, para Frankie y su primo John Henry, el rosario de sus recuerdos, en los que flotan las sombras de cuatro maridos.

Más esencial, sin embargo, que estos acertados ordenamientos del espacio y el tiempo es la unidad de acción que presenta la novela. ¿Qué es lo que esta Frankie de doce años espera tan apasionadamente del matrimonio de su hermano? El derecho a formar parte de él para así poder escapar a la agobiante sensación de no ser nada más que ella misma. ¡Con cuánto ardor ha deseado ser incluida en la unión de Jarvis y de Janice! «Ellos son mi nosotros», se repetía a sí misma, la víspera de la ceremonia. De pronto, todo su pasado se esclarecía; lo que la había atormentado hasta entonces era verse reducida para siempre a decir y a pensar: yo. Ahora, por fin, iba a conocer la dicha que experimenta un ser humano cuando se establece la comunicación que le permite pertenecer a un «nosotros».

Carson narra el drama de la desilusión de Frankie con una delicadeza que desafia cualquier análisis [...]. Un crítico tan sólo puede limitarse a demarcar la extensión de la cruel experiencia de Frankie. La víspera de la ceremonia, la muchacha se persuadía de que «cada ser que veía estaba, en cierta medida, vinculado a ella, y de que entre ambos se daba un reconocimiento inmediato». Decepcionada, Frankie es de nuevo presa de su antigua obsesión: el mundo se ha separado de ella y se le opone como un bloque hostil. Frankie sabe desde hace tiempo lo que eso significa. Cuando Berenice le aseguraba que todos somos «prisioneros», Frankie le preguntaba si no sería más apropiado decir que todos estamos «desligados».

Carson McCullers ha expresado aquí, con un vigor particularmente punzante, la verdad de ese angustioso pesar, causado por un aislamiento que en nada se asemeja a la libertad. Y no hay duda de que con ello está denunciando la ansiedad que experimentan muchos de sus compatriotas, y de la que no tienen por qué avergonzarse, pues semejante inquietud puede suponer para ellos la primera etapa de su salvación espiritual. Pero ¿acaso nosotros mismos, herederos de una Europa donde siglos y siglos de división han acumulado desastres y ruinas, podríamos permitirnos la arrogancia de contemplar hipócritamente las almas perturbadas que evoca esta novelista del otro lado del

> Atlántico? ¿Acaso podemos vanagloriarnos de nuestra solidaridad con este mundo del que no somos más que una parcela? ¿No deberíamos advertir, más bien, que ese llamado a la comunión humana –mensaje ingenuo de Mick y de Frankie, recogido por Carson McCullers, su hermana mayor– va dirigido realmente a la conciencia universal?[3]

René Lalou evidencia, con gran precisión, las inmensas cualidades de esta novela. Y uno se queda con la idea de que *Frankie y la boda* es la historia, sumamente lograda, de una adolescente herida interiormente, un gran texto, consecuencia lógica de las dos primeras novelas de Carson McCullers, que suponían el descubrimiento de una excelente escritora.

Pero considerar que *Frankie y la boda* es «la obra maestra de las obras maestras» y la mejor novela de Carson McCullers, muy superior a las demás, es tal vez una disquisición propia de lectores más deseosos de aspectos biográficos de lo que atreven a reconocer. Este texto es, en efecto, el más claramente autobiográfico de la obra de Carson McCullers (si exceptuamos la pieza *The Square Root of Wonderful*), una afirmación espectacular de la adolescencia como momento esencial de la vida, momento de un paroxismo de extrañeza –y, en el fondo, de lucidez– que ya nunca se podrá volver a alcanzar. Carson *fue* Frankie, vivió una crisis violenta, con la misma intensidad, probablemente cuando su profesora de piano, Mary Tucker, se marchó de Fort Benning y de la región. Una marcha que la pequeña Carson vivió como un abandono, una traición. Pero semejante sobrevalorización de *Frankie y la boda* con respecto a las otras tres novelas de Carson McCullers, y a los demás textos, es una forma de disminuir la fuerza de su obra, de intentar reducir su singularidad, de borrar su misterio permanente y, en consecuencia, perturbador. En esta novela, el sufrimiento, la angustia, el malestar pueden ser descritos, analizados, resumidos, objetivados –sin razón pero no sin agrado–, incluyéndolos en una categoría conocida, «la historia de una crisis de adolescencia extrema». Podemos «compadecernos» sin ser «tocados». El malestar que describe *Reflejos en un ojo dorado*, o, años después, *El reloj sin manecillas*, apunta más directamente al lector, que se defiende –como se advierte en las críticas–, temeroso de tener que ponerse en tela de juicio, de interrogarse realmente, y de reconocer que la ficción le ha dicho tanto o más sobre sí mismo que sobre el autor o los protagonistas de la intriga.

El hecho de que Carson se proyecta en Frankie no es un mero espejismo del lector. Su hermana Rita afirma al inicio de su intro-

ducción a *The Mortgaged Heart*: «De todos los personajes creados por Carson McCullers, el que, según sus padres y amigos, se le asemeja más es Frankie: adolescente vulnerable, tan exasperante como atrayente, siempre en busca de su "nosotros".»[4] También para Oliver Evans éste es un texto muy autobiográfico, en lo que respecta tanto al retrato de esa adolescente demasiado alta y molesta consigo misma que experimenta su cuerpo como «anormal», como a la descripción de la casa «blanca de un piso, con un gran patio sombreado», que es exacta a la del 1519 de Starke Avenue, en la que Carson pasó su adolescencia.[5] Evans considera también que Carson, en este tercer libro, se libera de las influencias literarias anteriores y que consigue, más que en ninguna otra de sus obras, mezclar el realismo con la alegoría, acercándose así –concluye el crítico– a lo más parecido a la perfección.[6] Pero, por desgracia, no son esa aptitud en el manejo de la alegoría y esa liberación de una fantasía, hasta entonces sujeta, lo que el crítico analiza. Antes bien, Evans insiste de nuevo en los elementos autobiográficos, evidenciando que, en la pieza teatral que surgirá a partir de la novela en la que la unidad de espacio forma parte de la recomposición de la intriga, el matrimonio de Jarvis y Janice, causante del desorden mental de Frankie, se celebra en el salón de los Addams, de igual manera que el de Carson y Reeves –el primero de ellos– tuvo lugar en casa de los Smith, en 1937.

Anticipando estas futuras constataciones, los críticos de entonces recibieron mejor esta novela que la anterior, *Reflejos en un ojo dorado*. Algunos la elogiaron abiertamente, como George Dangerfield –cuya reseña apareció en la *Saturday Review* del 30 de marzo de 1946–, afirmando hasta qué punto, según él, Carson McCullers es una escritora «única»:

> [Carson McCullers] es una escritora más sugestiva que elocuente, más dada, por lo general, a aludir que a explicar. Y, sin embargo, su prosa es clara y firme [...]. De hecho, este libro se asemeja cada vez más, en relación a los anteriores, a un monólogo encarnado por diferentes personajes. Pues el trabajo de Carson McCullers siempre me ha parecido una manera de «poner en escena» su propia persona. Ya sé que esto suele decirse de la mayoría de las novelas inmaduras. Pero la señorita McCullers es, al mismo tiempo, una escritora diestra y sutil. No «se pone en escena» simple y llanamente, en el mero sentido autobiográfico de la expresión, sino que también sabe investir los diferentes aspectos de su personalidad con atributos hábilmente tomados del mundo exterior [...]. Por un lado, la novela huye de lo que T. E. Lawrence llamaba «el jardín de infancia de la imagi-

nación»; por otro, no llega a ser nunca una mera serie de imágenes neuróticas. Más bien mantiene maravillosamente el equilibrio entre estos dos escollos. Esta obra revela una imaginación intensa, valerosa, independiente.. En la literatura contemporánea hay, bien es cierto, algunos escritores más importantes que Carson McCullers. Pero de muy pocos puede decirse lo que de ella: que es única.

En la revista *Time* del 1 de abril, se insiste en ese intento –conseguido– de recuperar «ese momento inaprensible en que la infancia confluye con la adolescencia», mientras que en el *New York Times* del 24 de marzo, Isa Kapp compara a Carson McCullers con Thomas Wolfe, y añade: «Pero rara vez las turbulencias de los sentimientos han sido tan finamente descritas. El lenguaje de Carson McCullers tiene la frescura, el encanto y la delicadeza del de una niña sensible.» En resumen, cada uno a su manera se confiesa emocionado por «el aroma a infancia» de *Frankie y la boda*. Aunque sin dejar de poner, por esa misma razón, algunas pegas a la novela. Así, por ejemplo, ese mismo día, el 24 de marzo, en el *New York Herald Tribune*, Richard Match, si bien subraya la calidad del estilo y su intensidad, estima que el libro «carece de hálito» y que todo lo que ocurre en la cocina es «demasiado estático». Diana Trilling, en *The Nation* del 6 de abril, piensa también que la novela adolece de una excesiva identificación de la autora con sus personajes que ahoga el libro, y que Carson McCullers no es capaz de distanciarse de sus recuerdos, como supieron hacerlo Marcel Proust en *Por el camino de Swann*, Mark Twain en *Huckleberry Finn* y Elizabeth Bowen en *The Death of the Heart*.

Tales reservas no son nada comparadas con las pésimas críticas con las que se recibió, algunos meses después, la aparición del libro en Gran Bretaña. Ello se debió principalmente, según Oliver Evans, a la imposibilidad de «aclimatar» al suelo británico el ritmo del lenguaje del Sur, que Carson McCullers reproduce tan fielmente en este texto en el que el diálogo tiene mucha importancia.[7] Algunas reseñas, como la del *Times Literary Supplement* del 15 de marzo de 1947, aprovechan para explicar que Carson McCullers ha sido «sobrevalorada» –éste es uno de los tópicos de la crítica amarga y conformista– y que sus dos primeras novelas han sido excesivamente admiradas y celebradas, tanto en los Estados Unidos como en Europa. En el *Spectator* del 7 de marzo, D. S. Savage –prototipo de esos críticos que se creen preservados, por la función que realizan, de toda ridiculez– habla sin pudor de «la pasmosa insensibilidad de Carson McCullers, en esta

novela escrita en una prosa farragosa y pomposa a la manera del peor Faulkner o de Gertrude Stein, desprovista de la menor imagen visual clara o percepción de una emoción pura».

En los Estados Unidos, la crítica más severa, la del prestigiosísimo Edmund Wilson en el *New Yorker* del 30 de marzo, no tiene nada que ver con las pretenciosas tonterías de las reseñas inglesas. Wilson es demasiado inteligente como para no sugerir que podría estar equivocado en sus apreciaciones. Hoy, sobre todo, a la luz de la posteridad, su artículo resulta, desde el título mismo, bastante incongruente: «Dos libros que dejan frío al lector: Carson McCullers, Siegfried Sassoon.»[8] Wilson toma la precaución de recordar que Carson McCullers es una escritora con talento e indudable sensibilidad, pero «que parece hallar ciertas dificultades a la hora de aplicar sus cualidades a un verdadero argumento dramático. Su anterior novela, *Reflejos en un ojo dorado*, era dramática, pero del todo irreal. No pretendo simplemente decir que lo que ocurría en ella pecase de fantástico, sino que no tenía validez ni como novela realista que supuestamente se desarrolla en el mundo real, ni como poema en prosa puramente imaginativo pero auténtico desde el punto de vista de la experiencia psicológica. La última novela de la señora McCullers, *Frankie y la boda*, no posee la menor fuerza dramática». Tras resumir de manera extremadamente banal el libro, Wilson concluye: «Espero no pecar de estúpido con respecto a esta novela que me ha dejado la vaga sensación de haber sido embaucado.»

Estúpido, no: difícilmente podía serlo Edmund Wilson. Pero tal vez sí un tanto convencional y descuidado. Por ejemplo: para demostrar que Carson McCullers no logra dar coherencia a su relato, explica que, tras la gresca entre Frankie y el soldado pelirrojo de ojos azules que conoce en un bar –y al que deja sin sentido tras haberle golpeado la cabeza con una garrafa de cristal–, ya no volvemos a saber de él. «El soldado permanecía tumbado, inmóvil, con una expresión de estupefacción en su rostro cubierto de manchas rojizas –escribe la autora–. Estaba muy pálido. Un poco de sangre espumaba alrededor de sus labios. Pero no tenía la cabeza partida, ni tan siquiera abierta, y ella no sabía si estaba muerto o no.» Estamos en la segunda parte de la historia. Poco después se celebra el desastroso matrimonio, y Frankie decide marcharse de su casa y de la ciudad. En su huida, vuelve a pasar por La Luna azul, el bar en el que se peleó con el soldado. Allí, un policía la reconoce, la interroga –«¿Es usted la hija de Royal Addams?»– y telefonea a la comisaría para decir que la ha encontrado. «El agente de policía permaneció un buen rato pegado al teléfono, y,

mientras ella observaba lo que tenía justo delante, vio cómo dos personas salían de uno de los compartimentos y empezaban a bailar, abrazadas. La puerta crujió. Un soldado entró y atravesó el café, pero sólo esa extraña lejana que aún vivía en ella pudo reconocerle. Cuando el soldado subió la escalera, aquella extraña pensó únicamente, con absoluta indiferencia, que un pelo tan pelirrojo y tan rizado como aquél debía de ser de cemento.» Así pues, el soldado pelirrojo está vivito y coleando, y Carson McCullers no ha dejado ni una sola parte de la intriga «en el aire», diciéndole a los lectores: «se supone que el hombre sobrevivió, pues, en caso contrario, habríamos vuelto a oír hablar de él».

La metedura de pata de Edmund Wilson no disminuyó el efecto que a Carson McCullers le produjo aquella opinión desfavorable vertida por el más famoso de los críticos acerca de un libro que le había costado cinco años de su vida. Carson leyó la reseña de Wilson en Yaddo, adonde había regresado el 23 de marzo, pocos días después de la publicación de la novela, y en donde permanecerá hasta el 31 de mayo. Sin poder contenerse, se echó a llorar varias veces, incluso en público. Como si Wilson, a causa de su nivel y su reputación, hubiese borrado de un plumazo los elogios de los demás críticos. Lo que le resulta más insoportable es el hecho de que el libro le haya dejado «frío». Sin embargo, en una carta de marzo de 1946, otro crítico –su nombre no figura en el documento– le explica a la autora que, debido a los numerosos libros malos que debe leer a causa de su oficio, le cuesta mucho meterse de lleno en una novela, salvo en la que posee cierta magia, auténtico talento para expresar sentimientos y sensaciones, y un estilo. «Cuando me topo con alguna así, me echaría a llorar de alegría. Créame, durante los últimos cinco años, sólamente he leído dos o tres novelas que me hayan gustado tanto como *Frankie y la boda*. Su libro me parece un logro excepcional.» Pero, sin duda, resulta difícil imaginar hoy lo que un comentario de Edmund Wilson (que, en ese mismo año, 1946, publicó sus famosas *Memorias del condado de Hécate*) significaba entonces, en Nueva York, para cualquier novelista. Tal vez este fragmento de un artículo de Michel Mohrt aparecido en *Le Figaro littéraire*, en 1966,* mitigó la desesperanza de Carson McCullers en aquel mes de marzo de 1946:

> Scott Fitzgerald se habría sorprendido bastante si alguien le hubiera dicho, poco antes de su muerte [acaecida en 1940], que sería célebre en Francia veinticinco años después, y que los edi-

* Un año antes de la muerte de Carson McCullers. *(N. del T.)*

tores se disputarían sus relatos más mediocres, mientras que su condiscípulo de Princeton, Edmund Wilson, tan sólo sería conocido entre unos pocos especialistas de la literatura estadounidense. No hubo hombre a quien Scott Fitzgerald admirase tanto como a «Bunny» (apodo amistoso con el que se dirigía a Wilson en sus cartas), ni crítico cuya opinión le importase más que la suya. Scott Fitzgerald admiraba su cultura, su prodigiosa inteligencia, que le permitía asimilar cualquier teoría filosófica o económica, analizar cualquier situación política, revelar las virtudes y los defectos de cualquier obra literaria. Para él, como para la mayoría de los escritores estadounidenses de la época, Edmund Wilson era el más respetado, el más lúcido de los testigos y de los guías. Wilson fue el Sainte-Beuve de su generación. Igual que Sainte-Beuve se identificó con el romanticismo, ensayando todos los géneros en el que éste se ilustró, compartiendo sus esperanzas, participando en sus querellas, Edmund Wilson, poeta, crítico, cuentista, conoció los estímulos y las decepciones, vivió las locuras de la gran generación de 1920, la «generación perdida».

Carson se sintió herida para siempre por la opinión adversa de Edmund Wilson, y se juró no volver a leer jamás lo que dijeran de su trabajo, juramento que, evidentemente, no cumplió. Carson, sin embargo, no era uno de esos escritores que rehuyen toda lectura crítica de sus textos, aun tomando la palabra «crítica» en su sentido más negativo. En concreto, respecto a este libro, *Frankie y la boda*, Carson había seguido el consejo de Kay Boyle, quien, entre los muchos cumplidos, le había hecho una única objeción, tal y como comenta Carson en una carta a Newton Arvin: «la escena del soldado es bastante evasiva», objeción que, en cierto modo, está relacionada con las observaciones de Wilson, aunque éstas sean, en lo que a los hechos se refiere, erróneas.

La lectura del joven Truman Capote, que aún no había cumplido veintidós años, fue más positiva. A Capote le pareció bien que la autora dejase al margen del relato principal al soldado. Pero él no estaba en Yaddo para reconfortar a Carson tras la publicación del artículo de Edmund Wilson. Ese año iba a pasar una temporada en la colonia, gracias a Carson, pero no llegó hasta el 1 de mayo, y permaneció allí hasta el 17 de julio. Capote nos ha dejado algunas jugosas descripciones de su estancia, escrupulosamente recogidas por su biógrafo, Gerald Clarke.[9] Elizabeth Ames le parecía una mujer «inquietante». «Silenciosa y siniestra como la señora Danvers de *Rebecca*. Se pasaba el día espiando, viendo quién trabajaba y quién no, y a qué se dedicaba cada cual.»

Carson y Truman pasaron un mes –el de mayo– juntos en Yaddo, provocando una cierta perturbación entre los huéspedes. Se comportaban como si fueran hermanos. «Carson quería todo lo de Capote –precisa Clarke–; se ponía sus ropas e incluso sus zapatos, le birlaba sus largas camisas blancas siempre que podía. Hurgando un día en su cómoda, descubrió, en un papel, su apellido real y amenazó con revelar a todo el mundo que era un impostor, no Truman Capote, sino un tipo con un nombre tan calamitoso como Truman Streckfus Persons. "Muy bien, hazlo si quieres, mi pequeña loba –le dijo fríamente–. Pero luego les contaré a todos que tu verdadero nombre es Lula Smith."»

Verles bailar juntos –«la grandullona de Carson meneándose torpemente mientras el retaco de Truman improvisaba sus piruetillas»– era un espectáculo inolvidable, que sorprendió a la mismísima Katherine Anne Porter, tanto que decidió bailar también con Capote, cosa que le valió un comentario poco halagüeño de éste en una carta: «[K. A. P.] debe de tener cerca de sesenta años, pero en la danza del vientre no tiene rival. Se comporta como si fuera una bella sudista de dieciséis años, o casi. Es tan poco seria que cuesta creer que sea capaz de escribir. Me tiene por un bailarín maravilloso, así que me obliga a bailar con ella a la primera oportunidad; es sencillamente espantoso, pues no conoce el menor paso ni del más simple de los bailes.» Años después, Katherine Anne Porter afirmaba que Capote era un arribista «pegado como una lapa» a ella a causa de su fama.

A pesar de estas peripecias, divertidas sobre todo porque ocurren en Yaddo, centro de todas las rivalidades entre jóvenes –y no tan jóvenes– escritores y artistas, a Carson la estancia le resulta más bien triste. Cada día bebe más. Se siente mal. Vive obsesionada con el temor de desmayarse en público. Los demás huéspedes no la soportan; opinan que es insufrible, una persona demasiado dependiente que siempre anda buscando ser reconfortada, admirada, amada de un modo que les resulta pesado y violento. Esos comportamientos que, años después, cuando se quede paralizada, la gente atribuirá a su enfermedad y a su incapacidad, aparecen ya en los comentarios de los testigos de aquel período. Pero esa manera de reclamar la atención de los demás y de afirmar al mismo tiempo su independencia refiriéndose constantemente a sí misma, a su «yo escritor»; ese empeño en no reconocer al otro como un individuo singular, y en no interesarse en él más que en función de sí misma, todo ello, aun siendo cierto, a menudo queda desmentido y anulado por un encanto irresistible, una ternura real, una sinceridad apabullante y una

mirada cuya intensidad es como un regalo para quien la recibe.

Carson siente que es hora de «cambiar de aires», de escapar del universo de Yaddo y de su protección conventual, pero también de sus relaciones perversas y de su encierro. El 15 de abril, Carson recibe con alegría la noticia de que la Fundación Guggenheim acaba de concederle por segunda vez una beca; sabe que gracias a ese dinero va a poder reunirse de nuevo con Reeves –cuya figura está, significativamente, ausente durante todas sus estancias en Yaddo, incluida ésta–, aunque hace poco que se han vuelto a casar. Al enterarse de la buena nueva, serenado por la inesperada llegada de ese dinero, Reeves no duda en volver a hablar de su deseo de ir a Europa. El viejo sueño se transforma en proyecto. Reeves quiere enseñarle Europa a su mujer. París, sobre todo. Es más: ha decidido que se instalarán allí, en la capital francesa. Poco a poco, Carson hace suya la idea. Ella y Reeves serán nueva, auténticamente, marido y mujer. Por fin, el señor y la señora McCullers van a viajar juntos, a tomar, por puro placer y no a causa de la guerra, el barco que atraviesa el Atlántico y atraca en Europa. El señor y la señora McCullers van a vivir en París.

Por el momento, nada más regresar a Nyack, a principios de junio, Carson se marcha de nuevo, dejando una vez más a Reeves solo. Se traslada a la isla de Nantucket, Nueva Inglaterra, para visitar a Tennessee Williams, a quien no conoce personalmente. Aquel viaje será el inicio de una auténtica amistad, que se prolongará hasta la muerte de Carson, y aun más allá. Williams siempre defenderá a McCullers, escribiendo artículos, prefacios: incluso aceptó prologar la biografía de Virginia Spencer Carr para, una vez más, refutar los tópicos que se difundían sobre su amiga y su enfermedad.

A mediados de mayo de 1946, Tennessee Williams se había trasladado de Nueva Orleans –con Pancho Rodríguez, a quien llama Santo en sus *Memorias*– a Nueva York, donde desde hacía meses se estaba representando, con gran éxito, su obra *El zoo de cristal*. Una noche de aquel mes de mayo, comenzó a leer *Frankie y la boda*, recién publicada. La novela le entusiasmó tanto que inmediatamente le envió unas palabras de felicitación a Carson. El joven dramaturgo de moda escribe, a sus treinta y cuatro años, su primera carta de *fan* a otro escritor: el muchacho de Columbus, Misisipí, expresa su admiración a la muchacha de Columbus, Georgia. Williams insiste en lo mucho que le gustaría conocerla, y le comenta que ha alquilado en Nantucket una casa para pasar el verano, en el número 31 de Pine Street. «Debía de ser una carta muy persuasiva

–escribe el dramaturgo en sus *Memorias*– puesto que, unos días después, Carson llegó en el ferry a Nantucket. Era muy alta. Llevaba un pantalón y una gorra de béisbol; con una deliciosa sonrisa mostraba sus dientes torcidos.» A Carson le parece «maravilloso» el amigo de Williams, Pancho, sobre todo después de oír la violenta «salida» con que éste replica a dos viejas damas en la playa, al estar, como durante casi todo el día, bastante «tomado». «Tienes suerte de tenerle a tu lado», le dice Carson a Williams, que comenta al respecto: «Yo no estaba tan seguro de ello, pero los tres regresamos a casa y nos instalamos en el 31 de Pine Street. Aquello fue antes de que Carson cayese enferma. Cocinaba bien, arreglaba la casa y nos preparaba unas comidas estupendas.»

Los recuerdos de Tennessee Williams no coinciden con la imagen de Carson en Charlotte o en Fayetteville, pero existe una gran diferencia entre hacer unos «apaños» efímeros, preparar «unos platos para los amigos» en un lugar de vacaciones, y mantener en orden una casa. Durante el mes que pasó en Nantucket, Carson cocinó más de lo que lo había hecho durante todo su matrimonio...

Tennessee Williams recordó en diferentes ocasiones aquellos días junto a Carson. A veces, sus relatos difieren en pequeños detalles. También Pancho Rodríguez contó aquella estancia, con cierto énfasis, a Virginia Spencer Carr. Recordaba sobre todo a Carson tocando al piano piezas de «Bach, Schubert, pero también temas populares, para que los cantásemos juntos», y la compra de un viejo aparato Victrola para escuchar los discos que habían descubierto en una de las habitaciones desocupadas de la casa. El relato, si no más fiel, al menos más agradable –puesto que se trata de algo escrito por él, y no contado a un testigo que lo repite con mayor o menor acierto– que Williams nos ha dejado de aquellos días es un texto titulado *Praise to Assenting Angels*:

> Me gustaría contarles mi primer encuentro con Carson McCullers. La conocí durante un verano en que me sentía medio muerto. Yo había alquilado, en la isla de Nantucket, una casucha de madera, completamente inclinada, que había llenado con una colección bastante considerable de criaturas humanas y animales. Había allí un joven mexicano, medio indio, que era un auténtico ángel bondadoso, salvo cuando bebía, y por desgracia bebía sin parar. También había una joven que quería ser cantante, y otra que se dedicaba a embadurnar de pintura todos los detritos devueltos por el océano, por lo que en el primer piso de la casa, en donde ella colocaba aquellas naturalezas muertas que denominaba «arreglos», reinaba un olor húmedo y glacial.

Si hubiera hecho buen tiempo y calor, lo habríamos soportado estoicamente. Pero solía hacer un tiempo de perros, y la excesiva humedad de aquellos «arreglos» no me ayudaba, precisamente, a librarme de mis mórbidos pensamientos. Una noche, se desató una violenta tempestad. Todas las ventanas de la fachada norte volaron de pronto en mil pedazos, como si durante un año hubiesen estado aguardando aquella señal. La joven hacedora de «arreglos», la cantante y el amable mexicano se refugiaron entonces en la parte sur de la casa, donde yo intentaba escribir, con infinitas dificultades, una obra en la que aparecía el Ángel de la Eternidad. Justo en aquel instante, una gata preñada se coló en la casa y dio a luz cinco o seis crías en el diván de la habitación de la planta baja. Carson llegó a la isla inmediatamente después de aquella tempestad y de aquella invasión de gatos, respondiendo a la invitación que le había hecho tras leer su novela *Frankie y la boda*; aquélla era la primera carta de admirador que yo enviaba a otro escritor.

Si la memoria no me falla, las dos jóvenes se marcharon la mañana en que ella llegó, una con su hatillo de arias, la otra con un montón de maletas atiborradas de «arreglos» húmedos y de cuadros no del todo secos, agradeciéndome de manera bastante evasiva mi hospitalidad, y mirando a la recién desembarcada con secreta compasión.

El estado de la casa no desmoralizó en absoluto a Carson. Ella ya había vivido en lugares igual de extraños. Simpatizó enseguida con el joven mexicano borracho, y se encariñó tanto con los gatos que insistió en compartir con ellos la habitación del piso de abajo, asegurando que estaría muy a gusto. Casi inmediatamente después, el tiempo mejoró. Volvió a lucir el sol, y parecía que aquello iba a durar. El viento cambió, tomó rumbo Sur, e hizo suficiente calor para bañarnos. También al mismo tiempo, tras la aparición de Carson y del sol en la isla, la idea romántica de ser un escritor moribundo desapareció de mi mente. Olvidé mis diversos síntomas psicosomáticos. En la casa reinaban la luz y el calor, había un agradable olor a comida, y lucía el brillo casi olvidado de los platos y los cubiertos limpios. Sobre todo, volví a tener la ocasión, tanto tiempo esperada, de charlar coherentemente con alguien. Carson y yo pasábamos largas veladas hablando, bebiendo té y ron caliente, leyendo poemas en voz alta, paseando en bicicleta, caminando a través de las dunas bañadas por la luz de la luna. Una noche, incluso asistimos juntos a la milagrosa aparición de una aurora boreal, resplandor inmaculado de extensas y temblorosas franjas desplegadas por encima de la isla, que tiñó las casas de los pescadores y sus vallados de una blancura espectral. Aquella noche, aquel cielo transfigurado por un fenómeno misterioso, permanecerán para siempre

ligados al nacimiento de nuestra amistad, o, para ser más preciso, al alma de aquella nueva amiga recién descubierta, que parecía tan curiosa y maravillosamente ajena a nuestro mundo como la noche misma.[10]

Aquella amistad, como era de esperar, disgustará a más de uno. Ahora que ambos escritores han muerto (Tennessee Williams en 1983) y ya no pueden defender sus sentimientos, se suele olvidar, fácilmente, lo que cada uno de ellos dijo del otro. Por ejemplo, ese hermoso texto de Williams publicado el 23 de septiembre de 1961 en la *Saturday Review*,[11] en el que recuerda: «Desde que nos conocimos, Carson, con su increíble comprensión de la vulnerabilidad de las personas, no demostró hacia mí sino esa afectuosa compasión que yo tanto necesitaba y que ella era capaz de dar con suma libertad, con una libertad inusitada dentro del mundillo literario.» Por lo general, se suelen silenciar sus afirmaciones acerca de la felicidad que experimentaban al estar juntos, para insistir, en cambio, en los celos que sentía Carson con respecto a Williams, por ser mejor dramaturgo que ella. Así, algunos críticos, como Georges-Michel Sarotte en el dossier de la revista *Masques*,[12] se permiten afirmar que «no era nada fácil vivir con Carson», una persona «de carácter fuerte, egocéntrica, celosa de los demás escritores, que siempre acababa riñendo con ellos tras habérseles insinuado». Para completar el cuadro y reafirmar su convicción recurriendo a los más célebres autores estadounidenses, Sarotte concluye así su artículo:

Leer la biografía de Carson McCullers, de Tennessee Williams o de Truman Capote es leer la vida de eternos *enfants terribles*, de escritores malditos, de malditos escritores, embrollados en sus contradicciones, apegados a su narcisismo de adolescentes egoístas. De hecho, no es extraño que Hemingway y Faulkner, esos gigantes, los rehuyeran como a la peste.

Decía Thoreau que si un hombre no camina al mismo paso que los demás es porque quizá sigue el ritmo de otro tambor. Es justo conceder a McCullers y a su grupo lo que les pertenece: el hecho de que en los años cuarenta y cincuenta supieron tocar otra clase de música. Habiendo sufrido en carne propia su condición de «diferentes» (todos eran homosexuales o bisexuales) en una época de enormes conformismos, lograron remodelar la sensibilidad norteamericana, anunciando con mucha antelación –y por su cuenta y riesgo– no sólo la «Beat Generation» sino también la explosión racial, social y moral de finales de los años sesenta. Por entonces se precisaba un coraje difícil de ima-

ginar hoy para llevar a escena a personajes tales como un capitán homosexual, un deportista homoerótico o un hermoso adolescente afeminado. No es extraño que los homosexuales del mundo entero les rindan ahora culto...

Ésta es una manera muy característica de hablar de aquellos escritores, y especialmente de Carson McCullers: reconocer su libertad –sin pronunciar jamás la palabra–, destacar su coraje –en tanto en cuanto se pueda vincular a la propia causa–, pero dando al mismo tiempo una imagen absolutamente antipática de su personalidad.

Tennessee Williams y Carson McCullers, esos dos escritores supuestamente «apegados a su narcisismo», trabajan, sin embargo, todos los días juntos, cada uno sentado a un extremo de la mesa: «Era la primera vez que me sentía a gusto trabajando en una misma habitación junto a otro escritor»,[13] afirmará Williams. Poco después de llegar Carson, Williams le había sugerido realizar una versión teatral de *Frankie y la boda*. Para ella era todo un desafío, ya que algunos críticos –sobre todo Edmund Wilson, del *New Yorker*– le habían reprochado a la novela su falta de recursos dramáticos, su escaso desarrollo de la acción. Carson no tenía ninguna experiencia como dramaturga; es más, podía contar con los dedos de una mano las veces en que había pisado un teatro. Pero ahora podía sacar provecho de los consejos de un profesional y ponerse manos a la obra, mientras Williams intentaba terminar *Verano y humo*. Por supuesto, a lo largo de estos años, no ha faltado quien sugiriese que dicha versión de la novela debía mucho al talento de Williams. En una entrevista concedida a Virginia Spencer Carr, cuando ésta preparaba su citada biografía, el propio Williams dijo al respecto: «Yo no fui el mentor de Carson, ni en ése ni en ningún sentido de la palabra. Cuando quería preguntarme algo o leerme en voz alta una escena para ver mi reacción, lo hacía. Pero rara vez se atrevía, ya que no aceptaba casi ninguno de los consejos que yo le daba acerca del modo de adaptar su novela al teatro. No creo haberle sugerido más que una o dos veces una réplica, e incluso en esos casos Carson tenía ya su propia idea, y solía responderme: "Tenn, ángel, te lo agradezco de veras pero te aseguro que ya sé todo lo que tengo que saber." Además, yo estaba muy ocupado con mi propia obra, y aunque los dos nos sentábamos juntos a la misma mesa trabajábamos de manera muy independiente. Es cierto que, estando ya en la isla, le sugerí a Carson

que adaptase la novela, pero fue ella quien la empezó y acabó enteramente durante su estancia allí.»[14]

A Williams le resultaba muy estimulante la presencia de Carson. Le gustaba su empeño en escribir, y en animarle también a él a hacerlo todas las mañanas, antes de ir en bicicleta a la playa. «Tennessee me había conseguido una máquina de escribir, y los dos nos instalamos en la mesa del comedor», escribirá Carson en el prólogo de *The Square Root of Wonderful.* «Trabajábamos desde las diez de la mañana hasta las dos de la tarde, y luego, los días de sol, nos íbamos a la playa, y los días de lluvia, leíamos poemas. Tennessee y yo hemos pasado muchos veranos juntos, y su amistad es una fuente perpetua de dicha y de inspiración para mí.»[15] Cuando Williams veía con desesperación que estaba concluyendo su propio manuscrito, Carson le devolvió la confianza: «Al decirle que estaba convencido de que mi capacidad creativa se había agotado, ella me respondió con gran sabiduría y sinceridad que todo artista experimenta siempre ese miedo, ese pavor al concluir un trabajo en el que ha puesto tanto de sí mismo que el fin de ese trabajo parece significar su propio fin como creador, al ver que la razón de su vida ha desaparecido como la nieve del último invierno.»[16]

A finales de junio, Carson regresa por algunos días a Nyack e invita a Reeves a pasar con ella en Nantucket el fin de semana del 4 de julio, Fiesta de la Independencia. Reeves se queda poco tiempo, regresa enseguida a Nyack y ya no vuelve a la isla sino a mediados del verano para buscar a Carson, una vez que ésta ha concluido la adaptación de *Frankie y la boda.* «[Reeves] era un *ex marine*, y no me caía demasiado bien por entonces –recuerda Williams en sus *Memorias*–. La verdad es que no era muy agradable; parecía una persona taciturna y retraída; también yo me cerré en banda, y aquello fue el fin de nuestra dichosa camaradería.»

Reeves bebe tristemente. Pero Carson no ha esperado a su llegada para beber tanto o más que él, y no sólo con sus amigos. Al anochecer, se sentaba en la escalera de la entrada con una botella de whisky que había ido a comprar y se pasaba parte de la noche fantaseando y bebiendo –a menudo la botella entera–, imaginando historias de amor (imposibles, claro está), sobre todo con una joven vecina más interesada en Tennessee Williams que en ella.

Al acabar el verano, Carson entrega la adaptación teatral de la novela a Ann Watkins, su agente literario desde 1943, para que

ésta busque un productor. Justo entonces recibe el dinero de la beca Guggenheim, y el proyecto de instalarse con Reeves en Europa comienza a cobrar forma. Gracias a George Davis, contacta con algunos norteamericanos que residen en París. Vuelve a ver a John Brown, a quien había conocido cuando éste trabajaba en la editorial Houghton Mifflin y que ahora vive en París, con su mujer francesa, Simone. Brown le advierte que la vida en la Francia de la posguerra sigue siendo difícil, y que no espere tener allí ni una buena alimentación ni las comodidades de las que goza en los Estados Unidos. Pero le asegura que estará allí, en la estación, esperándoles, a ella y a Reeves, si se deciden finalmente a marcharse. Reeves, por su parte, recobra repentinamente la alegría estando con otros, hablando, contando los preparativos del viaje. Al embarcar en el *Île-de-France*, el 22 de noviembre de 1946 en Nueva York, es un hombre feliz, rejuvenecido. En el autobús que les lleva al puerto, en compañía de la madre y de la hermana de Carson, de sus amigos comunes Truman Capote y Marguerite Young, Reeves manifiesta bulliciosamente su dicha, se regocija en voz –muy– alta de partir rumbo a Europa.

Seis días después, John Brown acude puntualmente a la estación Saint-Lazare a recoger a sus amigos, que llegan en el tren procedente del puerto del Havre. Brown ha avisado a la comunidad intelectual de París interesada en los Estados Unidos y en la literatura en general de la llegada de Carson McCullers, cuyas dos primeras novelas (*El corazón* y *Reflejos*) acaban de ser traducidas. La jovencita genial va a conocer a su editor francés, André Bay –que dirige la colección de literatura extranjera de Stock–, a sus traductores, a los críticos y también a unos cuantos amigos. Henri Cartier-Bresson, a quien Carson ya conocía –pues había ido a fotografiarla a Nyack–, le presenta a su hermana Nicole: «Simpatizaron muchísimo. Mi hermana, al igual que yo, estaba muy impresionada por Carson, por su sensibilidad. Se veían con frecuencia. Nicole escribía poemas y solía hablar de literatura con Carson. La invitó a pasar unos días con Reeves en la casa que mis padres tenían en Sologne. No recuerdo si yo estaba entonces allí. Tal vez. Pero el caso es que entre mi familia se hizo célebre una anécdota acerca de la llegada de Carson. Le había traído una caja de whisky a mi padre, que nunca había bebido más que vino tinto y blanco. Mi padre escondió la caja debajo de su cama y allí estuvo durante años [...]. Cuando conocí a Carson en los Estados Unidos, por medio de la señora Snow y de George Davis, que me hacían trabajar para *Harper's Bazaar* (hice varias fotos de Davis y de Carson en una playa), enseguida me encandiló su lado adolescente, frágil y

fuerte al mismo tiempo, su delicada delgadez, su aire de ser translúcido. También advertí que había algo extraño, algo turbio incluso, en su relación con Reeves. Carson era la sensibilidad en persona. Cada vez que pienso en ella me viene a los labios la misma palabra: "estremecedora".»[17]

La fotógrafa estadounidense Louise Dahl-Wolfe, que en 1940 había realizado algunos retratos, muy hermosos, de Carson, también vive en París, al igual que Kay Boyle y su marido. Gracias a esta comunidad, Carson no se siente realmente extranjera. En 1972, Janet Flanner recordaba que «Carson –melodramática, genial– estalló en París como un frasquito de cristal».[18] Carson se valió de la amistad de Janet Flanner –a quien también conocía desde la época de Middagh Street– y siempre dijo que la vida en París le había resultado fácil, pues «en cuanto aludía a la famosa Genêt* [Janet con acento francés] todas las puertas del mundillo literario se abrían»...

En el París de la posguerra, donde la gente quería olvidar bailando, saliendo mucho, Carson y Reeves eran invitados a más fiestas de las necesarias para pasar toda una noche en vela. Juntos asistieron a los balbuceos de lo que luego se convertiría en «Saint-Germain-des-Prés». Juliette Gréco aún no era su enigmático símbolo, silueta extraña antes de ser cantante y encarnación de un mito, pero ya la joven Anne-Marie Cazalis –que gustará a Carson, y viceversa– andaba por allí. También Sartre y Simone de Beauvoir, por supuesto, aunque Carson jamás intimó con ellos. En 1972, mientras realizaba sus pesquisas biográficas, Virginia Spencer Carr envió a una persona para que entrevistara a Simone de Beauvoir. Ésta habló sobre todo de la obra de Carson McCullers, cuya singularidad y falta de moralismo apreciaba, pero tan sólo recordaba que una noche la había invitado a su casa –así como a Richard Wright, que también había decidido instalarse en París–, subrayando que Carson nunca había formado parte de su círculo de amigas. No es difícil imaginar la irritación que debía sentir la escritora francesa ante aquella eterna adolescente frágil y con aire de extraviada que no hacía el menor esfuerzo por comprender el francés y que, al contrario que ella, deseosa de autonomía, parecía tan «dependiente». Asimismo, resulta casi imposible figurarse a Carson McCullers leyendo *El segundo sexo* –en el que Simone de Beauvoir estaba trabajando– e identificándose con su autora. Para cualquier mujer que, como Beauvoir, quisiera estar a la par con los hombres, la fragilidad de la que Carson hacía gala

* «Retama», en francés. *(N. del T.)*

debía de ser como una amenaza, un ejemplo del que, sin duda, los hombres harían buen uso para demostrar que «las mujeres» necesitan su ayuda, su amparo, su sostén...

Claude Roy, en cambio, no tenía, y con razón, tales temores. Él sí podía dejarse seducir por Carson –a quien había conocido en Nueva York, por medio de Cartier-Bresson–, tal y como lo cuenta, con suma delicadeza, en *Nosotros*: «Una amiga de Cartier-Bresson me seducía-inquietaba tanto como los hermosos libros suyos que habíamos leído recientemente: Carson McCullers, pálido cruce entre la flor llamada sensitiva y el lebrel de los tapices de la Dama del Unicornio. El roce de una mirada demasiado aguda, una palabra un poco más fuerte que otra la hacían retractarse y replegarse, repentinamente temblorosa, aterrorizada.»[19]

André Bay advirtió esa inquietud súbita, ese aire de «persona desplazada» desde su primer –y sumamente curioso– encuentro con Carson. Como el editor atento y cortés que era, Bay había invitado a «su» autora a comer:

> Hasta aquel día, nunca había tenido ningún contacto directo con ella. Yo había conocido su obra por medio de John Brown, que había trabajado en la editorial Houghton Mifflin antes de convertirse en agregado cultural en París. Cuando le pregunté cuáles eran los jóvenes escritores estadounidenses que debía leer, me habló de Carson McCullers y de Robert Penn Warren. Pensé que ambos merecían ser publicados en Francia, y así lo hice. De Carson McCullers se tradujeron en 1946 *El corazón es un cazador solitario* y *Reflejos en un ojo dorado*. Cuando Carson visitó por vez primera Francia, la invité a almorzar, y ella, como siempre, respondió que *oui*. Carson respondía *oui* a todo, aun sin comprender bien de qué se trataba y sin intentar que se lo explicasen. A la hora prevista, pasé, pues, a recogerla, tal y como habíamos convenido, por el Hotel de France y Choiseul, rue del Faubourg-Saint Honoré, donde se alojaba. Me dijeron que subiera a su habitación. Al llegar arriba, me encontré ante una mujer con un gracioso aspecto de niña, vestida con un camisón, metida aún en la cama, con una botella de coñac al lado y un vaso en la mano. Le hice ver que ya eran más de las doce, y que había pasado a recogerla para ir a almorzar. Ella no parecía comprender lo que le decía. Cuando al fin me entendió, me explicó que no podía salir, que era presa de una especie de agorafobia y que se sentía incapaz de dar dos pasos en la calle. Yo deseaba salir, estaba hambriento. Decidí llevármela en brazos, después de aconsejarle que se pusiera un abrigo, cosa a la que no se opuso. Era una mujer delgada, pero sumamente alta y, por tanto, bastante pesada. Y así salí del hotel, cargando con Carson

McCullers, vestida, para más inri, de tal guisa. No llegué muy lejos, claro, me metí en el primer bar que encontré. Yo comí algo. Ella siguió bebiendo. Estuvimos charlando, como si aquella situación fuera de lo más normal. Aun así, ella parecía estar siempre en mitad de un sueño, como les ocurre a las personas que beben sin cesar, de la mañana a la noche. Creo recordar que aquel día le había llevado un ejemplar de la versión francesa de *Reflejos en un ojo dorado* que luego conservé porque me escribió una dedicatoria que me la recuerda. Una hermosa letra, una firma de trazo seguro y, al lado, unos dibujos infantiles, uno de esos pinos que solemos dibujar siendo muy niños, y un ojo con forma de almendra.

Aquél fue el primero de muchos otros encuentros, aunque para mí, evidentemente, resultó inolvidable. No todos los días se encuentra uno a una de sus autoras en camisón, y menos aún tiene el placer de cogerla en brazos. Tal vez debido a aquella intimidad involuntaria que se estableció entre nosotros he hecho siempre oídos sordos a los comentarios acerca del «marimachismo» de Carson McCullers. Aquel día, tumbada en la cama, vestida con aquel camisón, era realmente una mujer. Y el cuerpo que cargaba en mis brazos era el de toda una hembra.[20]

En París, Carson está siempre rodeada de gente, pero Reeves, curiosamente, no se siente en absoluto desplazado. Salvo cuando se trata de encuentros estrictamente literarios o profesionales, «los McCullers» forman una unidad. En cuanto se enteran de que Reeves desembarcó en Normandía el alba del 6 de junio de 1944, todos desean celebrar su heroicidad. Reeves recupera así la alegría que había experimentado dos años antes en sus primeros contactos con los franceses, el sentimiento de ser un libertador. Cuenta cosas de la guerra, tal y como lo hacía en sus cartas a Carson, con el mismo talento narrativo, con los mismos aciertos expresivos. Habla tal y como le hubiese gustado escribir, y la gente le escucha con placer. Ya sabe un poco de francés y, aunque no puede mantener una conversación, se expresa a gusto en esa lengua, al contrario que Carson, que no hace el menor esfuerzo por aprender ni siquiera unas cuantas palabras. «Por eso, precisamente, es del todo falso pretender, como lo hacía Reeves en las cartas a sus amigos de los Estados Unidos, que "todo París estaba a los pies de Carson"», afirma John Brown, siempre tan poco complaciente en sus consideraciones pero tan preciso en las informaciones que da. «Carson McCullers llegó precedida de una reputación de buena escritora y de personaje anticonformista, pero sus contactos con los intelectuales franceses se limitaron a

las personas interesadas especialmente en la literatura norteamericana y que hablaban bien el inglés. No seguía en modo alguno los pasos de gente como Camus, Sartre o Malraux, no se sintió en absoluto afectada por la efervescencia intelectual de la Francia inmediatamente posterior a la guerra.»[21]

Reeves cuenta a todo el que desea escucharle –y lo escribe en sus cartas– que este regreso a Europa es como un segundo nacimiento para él. Que quiere quedarse en este lado del Atlántico y encontrar trabajo, bien en la ONU o en la UNESCO. «Sus planes eran de lo más fantasiosos –estima de nuevo John Brown–; hablaba sin parar de ellos, y Carson asentía e insistía, pero dudo que Reeves hiciese auténticas gestiones al respecto.» Reeves afirma igualmente –y se lo dice a Edwin Peacock por carta– que la General Motors y los servicios de la ayuda norteamericana a Francia le han propuesto varios empleos, empleos que finalmente ha rechazado, pues habría tenido que viajar mucho, y él no quiere marcharse de París. Según Brown –y su hipótesis resulta muy coherente–, Reeves hacía todo lo posible para que los demás no creyesen que vivía a costa de su mujer, pero en realidad no se preocupaba lo más mínimo por ganar algo de dinero.

A pesar de su amor por París, del placer que le producía, como en ningún otro sitio, ir de café en café, con o sin Carson, explorar la ciudad calle a calle, Reeves, como casi siempre, se deja llevar por el hastío y la ociosidad. De nuevo comienza a beber en exceso, al igual que Carson, olvidando así ambos que una de las promesas que se habían hecho el uno al otro al volver a casarse era la de beber con más moderación. Los cafés parisienses, abiertos hasta las dos de la mañana –o sea, toda la noche–, no les ayudan, precisamente, a mantenerse sobrios. La pareja siente predilección por «la orilla izquierda», pues gracias a sus amigos han descubierto el Flore, el Deux-Magots y toda una pléyade de cafetines de Saint-Germain-des-Prés hoy ya desaparecidos. En las noches un tanto alocadas van al Tabou, que está a punto de convertirse en «el templo del existencialismo». La hija de Columbus, Georgia, no comprende demasiado bien lo que se está cociendo en aquel minúsculo perímetro de la capital francesa, lo que aquella joven generación intenta afirmar y conjurar con esos ritmos, esa música, esas fiestas tan chocantes para la burguesía parisiense. Pero sabe algo más de todo aquello que el resto de sus compatriotas, gracias a su estancia en Middagh Street, a Klaus Mann, a Annemarie Schwarzenbach. Sabe algo más que Reeves, por mucho que éste haya sufrido directamente la guerra. Carson intuye vagamente que los jóvenes de aquel París de 1946 son supervivientes,

pero también hijos perdidos, huérfanos de la Europa de Annemarie, de Klaus y de Erika Mann. El viejo concepto de Europa y de la civilización ha muerto en las cámaras de gas de Auschwitz y de Dachau. A toda esa gente que baila ahí, en las *caves* y en las *boîtes* de París, le faltará vida para hallar consuelo y para reconstruir, a falta de poder restaurar.

Algunas noches, Carson y Reeves cruzan el Sena, hacen una incursión en la orilla derecha, van al Lido o a otros cabarets menos famosos. A los dos les gusta el music-hall. Carson se siente especialmente atraída por Edith Piaf, le conmueve su voz, su juego escénico, el halo de tragedia profunda que irradia, y que está más allá del significado de las letras que canta. Pero enseguida regresan a la orilla izquierda, donde a menudo se acercan hasta Montparnasse, tras las huellas de Ernest Hemingway, con el que, sin embargo, jamás coincidirán. Quién sabe si éste habría deseado conocerlos o si, por el contrario, como afirma Georges-Michel Sarotte, los habría rehuido prudentemente; el caso es que en ninguna de las visitas de los McCullers se hallaba su célebre compatriota en París.

Así transcurrirá el invierno de 1946-1947, con un tiempo no muy bueno, muy típico de la Île-de-France, gris y lluvioso, bastante triste, el más indicado para estimular el deseo de alcohol. Carson y Reeves beben hasta una botella de coñac al día... cada uno. La primavera es magnífica y Reeves reinicia sus exploraciones urbanas (y bien «regadas»), mientras Carson acepta la invitación que le hace una pareja de amigos: pasar unos días en el Tirol italiano, regocijándose entre las altas montañas, cubiertas de nieve profunda. Entremedias, en febrero de 1947, sucede un acontecimiento que forma parte de «la leyenda dorada» de Carson, pero que no parece haber sufrido alteraciones con vistas a embellecerla. Todos los testimonios concuerdan. La propia Carson contó aquel «contratiempo», en un artículo aparecido en 1950 en *Theatre Arts*, «La visión compartida»:

> Sucedió poco después de nuestra llegada a París. Un joven encantador vino a vernos, y me estuvo hablando largo rato en francés. Su caudal verbal era tan veloz –y tan incomprensible para mí– como el de una cascada. No entendí nada de lo que me dijo, salvo que me pedía algo con insistencia. Mi amabilidad y una absoluta falta de comprensión me empujaron a responderle una de las pocas palabras francesas que conocía: *Oui*. El joven me estrechó la mano con fuerza, se inclinó y se marchó excla-

mando: *Ah bon! Ah bon!* Regresó otras dos veces, y las dos volvió a repetirse la misma ceremonia. Como todo suele parecernos extraño en un país que no conocemos, no me preocupé en absoluto hasta el día en que una de mis amigas apareció por el hotel preguntándome si me había vuelto loca o qué. Sacó una invitación de su bolso, la leí dos veces y me desplomé sobre la cama. Aquella invitación, maravillosamente impresa, anunciaba que Carson McCullers iba a dar en la Sorbona, en el anfiteatro Richelieu, una conferencia sobre los méritos comparados de los escritores franceses y norteamericanos contemporáneos. La supuesta conferencia iba a tener lugar al día siguiente por la tarde. Tras leer la invitación, mi marido pensó que lo mejor era hacer las maletas. Yo preferí llamar a un viejo amigo de la Embajada estadounidense, que enseguida vino a vernos. Él se echó a reír, yo a llorar, y estuvimos varias horas bebiendo whisky. Mi viejo amigo reflexionó y, finalmente, me dijo: «Ya que no puedes dar mañana en la Sorbona una conferencia en francés, piensa qué otra cosa podrías hacer.» Miré de reojo a mi marido, que seguía haciendo las maletas, y pensé en un poema que había terminado recientemente. Nuestro amigo, antiguo crítico literario, escuchó el poema y afirmó que podría valer. A petición mía, redactó un pequeño texto de excusa en francés que comenzaba así: *Je regrette beaucoup, mais je ne parle pas français.** Al día siguiente, me presenté en el anfiteatro Richelieu, recité mi poema y permanecí sentada en el estrado, intentando poner cara de inteligente, mientras dos críticos disertaban sobre los méritos comparados de nuestras respectivas literaturas en una lengua que yo no comprendía.[22]

El «viejo amigo» que la socorrió era, como tantas otras veces, John Brown, que salvó la situación haciéndose cargo de ella y llamando a su colega francés René Lalou. Éste conoció a Carson aquel día, y rememoró la curiosa velada al inicio de su prólogo a la primera edición francesa de *Frankie y la boda*:

El activísimo director del club «Maintenant» («Ahora») había organizado, en el acogedor anfiteatro Richelieu de la Sorbona, un debate sobre las tendencias y los logros de la «nueva literatura norteamericana». Mucho se había dicho al respecto –sobre todo acerca del sentido de tal expresión– y todo ello no parecía haber sido inútil, pues al menos nuestros oyentes tenían ya armas para luchar mejor contra tan peligrosa simplificación. De aquellas palabras se desprendía, en efecto, que, tras toda una dé-

* «Lo siento mucho, pero no hablo francés.» *(N. del T.)*

cada, los franceses se contentaban con aplicar, de manera bastante arbitraria, el título de «jóvenes norteamericanos» a algunos novelistas –como Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Caldwell– nacidos entre 1897 y 1900...

Georges-Albert Astre dio entonces la palabra a Carson McCullers, y vimos levantarse a una frágil joven cuyas tres hermosas novelas, publicadas antes de cumplir los veintiséis años, la autorizaban sobradamente a hablar de la tan cacareada «nueva literatura norteamericana». Con la graciosa torpeza que es producto de una esquiva reserva, se excusó por no poder expresarse en nuestra lengua ni ofrecer, ni siquiera en su propio idioma, opiniones teóricas sobre el tema. Simplemente, y como gesto de buena voluntad, estaba dispuesta a leer el último poema que había escrito y que, desde entonces, paseaba en el bolsillo de su abrigo.

Carson McCullers leyó aquellos doce versos con una voz pareja, sin perseguir el menor efecto, con fervor contenido, como si se tratase de una amistosa confidencia. Sin duda no me equivoqué al hallar en aquel tono de intimidad recogida el valor necesario para pedirle que me dejase una de las dos copias que iba a volver a guardar en su bolsillo. De hecho, aceptó muy cortésmente, tras sustituir, con un lápiz, el *goes* del último verso por un *runs* más expresivo. Probablemente no esté yo tan inspirado al traducir ahora esta pura efusión lírica, pero no podría proponer nada mejor para orientarnos:

Cuando nos sentimos perdidos, ¿qué imagen tiene valor?
La nada se asemeja a la nada; pero la nada no es vacío.

Es el infierno lo que se configura:
Relojes observados en los atardeceres invernales,
Estrellas maléficas, reclamando un contenido,
Todas inconexas, circundadas por el aire.
El terror, ¿nace del Espacio? ¿Del Tiempo?

¿O de la impostura combinada de las dos visiones?
Para los extraviados, traspasados en medio de las ruinas
[que se causaron a sí mismos,
Todo es asfixia –suponiendo que incluso esto no sea otra
[ilusión–
Puro sufrimiento coagulado. Mientras el tiempo,
Imbécil inmortal, recorre aullando el universo.[23]

Evidentemente, no puedo vanagloriarme de haber discernido, en aquella primera audición, los distintos vínculos y matices de este desfile de imágenes. Pero sí recuerdo haberme sentido especialmente impresionado por la nitidez del sexto verso:

«*All unrelated and with air between.*» Por entonces aún no había leído ningún libro de Carson McCullers, de modo que no podía apreciar su valor, salvo por el éxito que habían tenido. Libre de toda opinión preconcebida, tuve la impresión de que en aquellas diez sílabas había, además de una dolorosa constatación y de un llamado, la clave, quizá, de toda su obra.

Particularmente patética me resultó no ya aquella confesión de aislamiento sino la lucidez tan incisiva que entrañaba [...].[24]

En abril, Carson viaja a Roma sin Reeves. Igual que ocurriera en París seis meses antes, allí se festeja su llegada, conoce a los escritores más importantes del momento (a la cabeza de los cuales está Alberto Moravia) y se la presenta como a una de las jóvenes novelistas norteamericanas más prometedoras. Una opinión que compartirá la revista estadounidense *Quick Magazine*, que, en diciembre de ese año, 1947, la designará como uno de los mejores escritores de la posguerra. Asimismo, el 30 de abril, el escritor y crítico británico Cyril Connolly, célebre tanto por su buen juicio como por su poca indulgencia para con sus contemporáneos, le escribe, en nombre de la revista *Horizon*, con mucha consideración: «El invierno pasado, al llegar a Nueva York, me quedé muy desolado al enterarme de que no estaba usted en los Estados Unidos, pues me habría encantado conocerla. Espero sinceramente que podamos vernos en otra ocasión. Me gustaría saber si aceptaría usted darnos algo para el número especial de *Horizon* consagrado al arte en los Estados Unidos, que en principio saldrá este próximo otoño. Por supuesto, me encantaría recibir algún relato inédito suyo, o un capítulo de alguna novela que esté escribiendo ahora (antes del 1 de junio).»[25]

Señora McCullers «la Europea», escritora célebre y celebrada, instalada ahora en París, sin duda ya no provocaría la sonrisa irónica de los vecinos de Columbus con sus locas quimeras. Incluso se permite el lujo de dejar su hotel, lugar de paso para «extranjeros», para ir, primero, a pasar parte del verano en el campo, en Rosay-en-Brie, en una finca que le han prestado unos amigos, y luego regresar al corazón del distrito 5, rue Claude-Bernard 53, e instalarse como Dios manda en una casa que había sido el antiguo domicilio de Richard Wright antes de mudarse a la rue Monsieur-le-Prince. Carson se sentirá muy a gusto en aquel pequeño pabellón con un minúsculo jardín, a pesar de no ser muy confortable, porque le parece «muy parisiense».

En París, Carson acaba de cumplir treinta años e ignora, lógi-

camente, que está viviendo su última primavera de joven de salud frágil, sí, pero que a primera vista no parece enferma. Dentro de unos cuantos meses, quienes la vean constatarán de inmediato, antes de que ella abra la boca, que se hallan ante una mujer incapacitada.

Las versiones acerca de las causas que la abocaron a dicha incapacidad difieren bastante. Según el relato que supuestamente Carson habría hecho a Richard Wright (recogido por Constance Webb[26] en su biografía sobre éste), el primer incidente –diagnosticado como un ataque cerebral– habría sucedido a mediados de aquel verano en Rosay-en-Brie. Una noche. Reeves no estaba. Según Carson, su marido había ido al hospital norteamericano de Neuilly a que le curasen una infección en la pierna. Carson, pues, estaba durmiendo sola, cuando se despertó brutalmente y con una sed tremenda. Se levantó, pero nada más dar unos cuantos pasos por la habitación se desplomó de golpe y no pudo volver a levantarse, pues el lado izquierdo de su cuerpo se negaba a moverse. Tampoco podía hablar ni, por tanto, pedir ayuda; veía mal, pero permaneció plenamente consciente durante las casi ocho horas que pasó tumbada en el suelo. Por fin, Reeves regresó, y al hallarla en aquel estado la trasladó al hospital norteamericano. Otros testimonios sitúan aquel gravísimo ataque más adelante, a finales del verano (luego habría tenido lugar en la casa de la rue Claude-Bernard), e indican que había sido precedido por un aviso menos grave, cuyo momento y lugar no se han precisado. A juzgar por la correspondencia de Carson, parece que, en efecto, hubo varios «episodios» similares. El 28 de julio de 1947, Carson escribe a su madre desde el número 53 de la rue Claude-Bernard, la casa de Madame Vercoustre, y alude a un problema de visión.

«Estamos en un sitio distinto que me gusta mucho. Nuestro apartamentillo está encima de un huerto, y hay dos árboles al pie de la escalera. Estos últimos días, en París hace un calor como no se había visto en años (casi 100 grados Fahrenheit), y me gustaría tener hielo, o al menos un sitio fresco donde guardar la comida. Te echo de menos, te echo de menos. Estoy mejor, aunque el ojo derecho me sigue dando problemas. Los médicos dicen que se pasará. Descansar y no atormentarme son los mejores remedios. Es estupendo estar instalados aquí y tener un sitio para trabajar.»

El ataque del que habla Richard Wright –fuesen cuales fuesen el momento y el lugar en que sucedió– tuvo consecuencias mucho más graves y duraderas de lo que Carson confiesa en esta carta: un problema ocular, ante el que los médicos se muestran optimistas. Carson permaneció varias semanas en el hospital

norteamericano. Salió de él decidida a permanecer en Francia. Esperaba con alegría varios futuros encuentros, con «Sylvia Beach», por ejemplo, «la amiga y editora de James Joyce». Tenía confianza en los médicos que la estaban tratando y quería ponerse seriamente a trabajar en un nuevo manuscrito. Pero le habían prohibido terminantemente beber, y lo llevaba muy mal. Bebía cerveza durante todo el día y pasaba al coñac al anochecer.

A primeros de noviembre, ingresa de nuevo en el hospital, a causa de una infección renal. Al día siguiente, sufre un nuevo ataque, que agrava la parálisis del costado izquierdo. Durante tres semanas, los médicos intentan combatir a la vez el terrible dolor que siente Carson en sus miembros paralizados y la parálisis misma. En vano. Al final deciden que la paciente debe regresar a los Estados Unidos para ser tratada en el instituto neurológico del Hospital Columbia de Nueva York.

El 1 de diciembre de 1947, Marguerite Smith acude a recoger a sus «queridos hijos» en el aeropuerto de Nueva York. Les aguarda al pie de la escalera del avión. Con dos ambulancias. En una colocan la primera camilla, que transporta a Carson paralizada, y en la otra, una segunda camilla en la que está atado Reeves, que durante el viaje ha tenido una crisis de delírium trémens. La «madre abusiva» que describía Janet Flanner, va a poder, a partir de ahora, reinar realmente a sus anchas.

Tal imagen de Marguerite Smith es negada por el primo de Carson, Jordan Massee, quien, en su diario, en todas las notas tomadas a lo largo de aquellos años o en sus entrevistas con los diversos biógrafos y ensayistas, defiende el papel que la madre desempeñó en la vida de su hija.

> De Bebe [Marguerite], ¿qué puedo decir que no resulte totalmente inadecuado? Yo la admiraba más de lo que podría decir, y la quería tanto como a Carson. A toda esa gente de Columbus, Georgia, que han sugerido que los problemas de Carson eran producto de una madre demasiado amante, permítame decirle sencillamente que sin esa madre el talento de Carson McCullers jamás habría sobrevivido, ni tan siquiera florecido. Bebe se dedicó a cuidar una planta delicada, con un amor similar a las mayores exigencias. Ella pasó de un medio de miras estrechas y provinciano a ese otro más grande en el que Carson se movía como un espíritu libre y una autora célebre, y lo hizo con una gracia y una delicadeza que aún me sorprenden.[27]

La devoción –real fueran cuales fueran sus motivaciones– de Marguerite Smith también forma parte, claro está, de la «leyenda dorada» de su hija. El caso es que el consejo que le dieron a Carson algunos amigos en la época de Middagh Street, esto es, librarse de «las garras» de su madre (y que ella, lejos de seguir, había desoído, recurriendo a su ayuda cada vez que caía enferma), ya no es de recibo a finales de aquel año de 1947. A partir de aquel momento, Carson necesitará siempre ser «asistida».

El año en Francia ha sido tan desastroso que resulta difícil imaginarse a Carson y a Reeves regresando allí un día. Aunque el país, evidentemente, no tenga la culpa, Carson vuelve de allí inválida. En el plano intelectual y literario, tampoco parece que los contactos hayan tenido una importancia decisiva. En cuanto a Reeves, su «ruina» es aun mayor, dado el grado de esperanza que había puesto en aquel viaje y el hecho de que una vez más ha constatado que es incapaz de transformar la realidad, por muy modesta que ésta sea. Y esta vez no puede achacar la culpa de su fracaso a las insoportables exigencias de Carson. Para colmo, Carson apenas ha trabajado. ¿Qué puede enseñar a las personas de la Fundación Guggenheim para demostrar que ha empleado bien la beca que le dieron y para, llegado el caso, solicitar su renovación? Un relato de una decena de páginas, «The Sojourner» («El residente»), la historia de John Ferris, que regresa de Francia para asistir, en Georgia, al entierro de su padre. Un relato delicadísimo, como sólo Carson McCullers sabe hacerlos, equilibrado y preciso, en el que un *Preludio y fuga* de Bach aviva «el desorden confuso [de los] recuerdos [...] una oleada de antiguos placeres, de desgarros, de deseos ambiguos [...]. *La improvisation de la vie humaine*, dice. Nada nos hace comprender mejor la improvisación de la vida humana que una pieza musical inacabada o una vieja agenda de direcciones». La historia concluye en París, «una noche cubierta de nubes. Una corona de bruma se mezclaba con los reverberos de la Plaza de la Concordia. Las luces de los cafés aún abiertos se reflejaban sobre las aceras mojadas. Como sucede siempre tras un vuelo trasatlántico, el cambio de continente era demasiado brutal. Por la mañana en Nueva York, a medianoche en París. Ferris entreveía el desorden de su vida: tantas ciudades, tantos amores efímeros, y el tiempo, el discurrir siniestro de los años, siempre el tiempo». El texto aparecerá en mayo de 1950 en la revista *Mademoiselle* y recogido al año siguiente en el volumen conjunto de *La balada del café triste*. Por muy bueno que sea, este breve relato no basta para justificar una beca de un año.

Qué mejor que este «*impasse* creativo», como lo describe Virginia Spencer Carr, para culpar a Carson McCullers de su propia enfermedad. «Algunos han atribuido, tal vez de manera injusta, gran parte de la enfermedad de Carson al *impasse* creativo en que se hallaba», escribe la biógrafa. Ese «tal vez de manera injusta» –a modo de precaución ante posibles lectores reticentes– es desechado enseguida, pues Virginia Spencer Carr desarrolla ampliamente «otro factor que puede haber contribuido a su enfermedad: su desesperación ante lo que estaba sucediendo con la versión teatral de *Frankie y la boda*». Ann Watkins, la agente literaria de Carson, no conseguía encontrar un productor para la obra. Cuando, finalmente, la Guilde del teatro aceptó producir *Frankie y la boda*, puso una condición: que un dramaturgo renombrado revisara la versión.

Aquel despojamiento disgustaba enormemente a Carson, pero, cansada de luchar, había terminado por aceptar y firmar un contrato con Greer Johnson, el coautor que le había sido sugerido, por no decir impuesto. Cuando, en el otoño de 1947, estando aún en París, recibió el nuevo manuscrito, Carson montó en cólera. «Y fue precisamente en el momento en que estaba leyendo el refrito de su obra –escribe Virginia Spencer Carr, con su sempiterno aire de neutralidad– cuando se le manifestó una grave infección de los riñones, y, al día siguiente, Carson sufrió otro ataque.»

De esta manera todo resulta perfectamente coherente: Carson McCullers, novelista «malograda» a los treinta años, tras tres libros sorprendentes, autora dramática abortada, se refugia en una enfermedad extremadamente invalidante –y en el terror constante a un nuevo ataque– para esquivar la cruda realidad de la extinción de sus facultades creadoras. Ésta será la opinión de algunas personas más o menos cercanas a Carson McCullers a lo largo de los años, sobre todo de la dramaturga Lilian Hellman, la brillante y cáustica compañera de Dashiell Hammett, que hablaba de lo mucho que se regodeaba Carson en la enfermedad, y explicaba su singular hostilidad hacia aquella mujer con frases lapidarias: «Carson era un fardo para cualquiera que se acercase a ella. Si a uno le gustaban los fardos, entonces aceptaba a Carson, aceptaba su afecto. Pero ése no era mi caso.»[28] Lilian Hellman no pretendía, desde luego, ser objetiva. Muy al contrario, expresaba una exasperación absolutamente personal en la que uno puede reconocerla, o reconocerse, como Virginia Spencer Carr, a quien le resultaba fácil cargar las tintas en ese rechazo a la enfermedad, y a una cierta debilidad transformada en una forma de poseer a los

demás. Pero su actitud de investigadora «no comprometida», lejos de permitir que cada lector interprete el relato biográfico con entera libertad –como si se tratara del encuentro personal con otro individuo–, lejos de preservar tanto el espacio de la compasión como el del rechazo, tiende a imponer una lectura determinada, a falsear la imagen, a suscitar una antipatía progresiva e inconsciente que, al final, pretende ser «la» verdad sobre Carson McCullers.

6

Quinientos días en Broadway

En las Navidades de 1947, Carson McCullers sale del hospital neurológico de Nueva York, en el que ha pasado todo ese mes de diciembre, prácticamente igual que como entró. La llevan a Nyack (donde Reeves, que ha seguido sufriendo crisis de delirio, está al cuidado de Marguerite Smith), pero allí yace todo el tiempo postrada en la cama. Probablemente está viviendo el momento más terrible de su vida. Es cierto que después, durante los años cincuenta y sesenta, se irá abismando cada vez más en la soledad y en la enfermedad, y que su estado no hará sino empeorar, salvo en raros períodos de recuperación, por lo que podría pensarse que el año 1948 no es sino el principio de una existencia penosa y afirmar que «lo peor aún no ha llegado». Pero «lo peor» es, sin duda, aceptar lo que acaba de suceder. Preguntarse si uno puede soportar, a los treinta años, volverse de pronto una persona absolutamente dependiente. Consumirse imaginando cómo podrá resistirlo, cómo va a sobrellevar la enfermedad, a menos que uno decida abandonarse, o incluso que no decida nada, dejarse llevar, abismarse en el resentimiento.

El miedo a depender de los demás unido al deseo de que se hagan cargo de ella es una contradicción que Carson ya ha experimentado mucho. En Yaddo, durante el verano de 1942, Carson confesaba a sus compañeros que un temor obsesivo la perseguía sin cesar, de día como una fantasía y de noche como una pesadilla: soñaba que estaba extremadamente enferma, que iba a necesitar ayuda y atención constantes durante el resto de su vida; y en su

sueño la asaltaba el temor de que nadie estuviese ahí para ocuparse de ella. A partir de ahora, Carson necesita que la ayuden real, física, prácticamente, para realizar la mayoría de las actividades cotidianas: vestirse, subir y bajar una escalera, cortar la comida... Depender de otra persona no es ya una alternativa que se teme y se desea al mismo tiempo; el que los demás se ocupen de ella se ha vuelto una necesidad. Carson sabe que cuenta con alguien, con alguien que no la abandonará. Pero será precisamente ese alguien quien, de manera fatal, la aboque al estado de «niña enferma».

Su madre, que se ocupa de Reeves con idéntica entrega (aunque sin poder evitar hacerle en parte responsable de la enfermedad de Carson), se desvive por prepararles a ambos una auténtica Navidad infantil, con infinidad de paquetitos de todos los colores, regalos insignificantes y peregrinos, música, platos tradicionales del Sur. Todo en balde. El año acaba de manera siniestra, y 1948 comienza igual o peor, con una ventisca como no se había visto desde hacía tiempo. Carson, que habitualmente podía pasar en un mismo día de la euforia a la desesperación, de la risa a la rabia o el llanto, está de idéntico humor: infinitamente triste. Incluso aquello que debería colmarla de alegría –el reconocimiento público de la calidad de su trabajo literario– apenas le arranca una sonrisa, o algunas lágrimas. Sin embargo, Carson, al menos como autora, está pasando por una buena racha: tras haber sido designada por los críticos literarios de cinco grandes publicaciones como uno de los mejores escritores norteamericanos de la posguerra (por iniciativa de la revista *Quick*),[1] ha sido nominada por *Mademoiselle* como una de «las diez jóvenes mujeres más brillantes» de 1947 en los Estados Unidos.[2] Carson recibe el «Mademoiselle Merit Award» en recompensa a «una prestación literaria excepcional por parte de una joven mujer».

Pero estas buenas noticias provocan el efecto contrario al esperado: amén de no sacar a Carson de su depresión, hunden aún más a Reeves en la suya. Aunque éste lleva buscando trabajo desde mediados de enero, no cree tener posibilidades de hallar una situación que le reconforte. Durante «su» guerra, Reeves creyó haber llegado a ser «alguien», sin Carson y en un lugar donde nadie podría compararles jamás. Ahora sabe que todo aquello fue provisional, pues, en efecto, aquél era un universo sin Carson. Entonces resultaba conmovedor, tras la angustia de la batalla, oírse preguntar si se era el autor de *El corazón es un cazador solitario*. Ahora, en la vida civil, es difícil tener que explicar su relación con Carson McCullers. Reeves sabe desde este momento que no escri-

birá. Y ésa es una herida más grave de lo que parece, pues no posee ningún «sucedáneo» que pueda darle, a despecho de esa renuncia, una imagen positiva de sí mismo. Desde que dejó el Ejército en 1946, Reeves ha vivido principalmente del dinero de su mujer, pues su pensión militar era bastante inferior al nivel de vida que llevaba, sobre todo en Europa. Cuando, en 1945, tuvo que admitir que ya era demasiado mayor para iniciar unos largos estudios como los de medicina, comprendió que ya no ejercería ninguno de los oficios que le «establecen» a uno socialmente. «Mi marido quería ser escritor, y su fracaso en ese ámbito fue una de las decepciones que le condujo a la muerte», escribirá Carson McCullers mucho después en su prólogo a *The Square Root of Wonderful.*[3]

De nuevo, se separan, tan sólo un mes después de salir Carson del hospital. Reeves alquila un apartamento en Manhattan, Nueva York. Por última vez, va a intentar realmente ser alguien digno de su propio respeto: un hombre que no bebe, que trabaja y asume el cuidado de la casa. ¿Acaso cree aún en lo que no ha dejado de repetir desde 1943, en «la necesidad» de compartir su vida cotidiana con Carson? «Tú y yo necesitamos vivir juntos durante cinco años seguidos», escribía en agosto de 1945, para, sin embargo, añadir poco después: «Mi gran temor [subraya], el único temor que aún tengo, es que los amigos imaginarios se interpongan entre nosotros hasta el punto de que yo, esta vez, acabe destruido.»[4] Hay que señalar que Reeves, desde ese momento, habla de «destrucción», como si ya la presintiese. En cuanto a la expresión «amigos imaginarios» –que, en general, solía ser más bien del género femenino– era, desde principios de los años cuarenta, la manera chusca, menos agresiva, en cualquier caso, que tenían Reeves y Carson de designar las pasiones de ella. Con demasiada frecuencia, éstos –o éstas– ocupaban, durante semanas o meses, toda su vida, todo su pensamiento; y Carson se valía de lo que ella denominaba «[su] amor» para rechazar, de un modo algo más perentorio, la proximidad y el contacto de Reeves. Esta nueva separación –que, una vez más, va a ser provisional– da a la biógrafa Virginia Spencer Carr la ocasión de insistir en los problemas sexuales de la pareja, «debidos sobre todo a la inclinación de Carson por las mujeres». Dicha «inclinación», ya lo hemos visto, es probablemente muy poco sexual; «en mi opinión, mi hermana era una persona asexuada», afirmaba Lamar Smith Jr. De todos modos, durante las primeras semanas de 1948, el tema de «los problemas sexuales» es extremadamente secundario. Pues ¿cómo imaginar a Carson McCullers, que no es sino puro dolor desde hace

meses, y que tiene todo un lado del cuerpo paralizado, manteniendo ese invierno relaciones sexuales?

Para comprender mejor los «arrebatos» de Carson por tal o cual persona, conviene remitirse a una carta enviada a Tennessee Williams el día 15 de febrero, cuando éste se hallaba en Italia y ella se sentía muy mal. Carson se había marchado de París temiendo morir de amor por el hombre que la había cuidado, el doctor Robert Myers. Tennessee Williams conoció al médico y escribió a Carson una carta desde Nápoles, confesándole que Myers no le agradaba lo más mínimo:

> ¿Sabes? –responde Carson el mismo día en que recibe la carta–, es extraño, pero en cuanto leí que no te gustaba Bob Myers, mis sentimientos por él cambiaron por completo. El viejo dolor que me devoraba se ha esfumado, y (¡qué maravilla!) he descubierto que ya no amaba a Bob Myers y que jamás lo había amado realmente. He comprendido que la triste situación en la que me hallaba no era sino consecuencia de mi enfermedad y de mi deprimente «vida amorosa». Realmente debería liberarme de tales complicaciones, ¿sabes? En cualquier caso, tu carta me ha ayudado, querido Tenn. Eres la persona que más admiro en el mundo, y si no veo en ti ni sombra de cariño por Bob Myers, eso me hace reflexionar y poner las cosas en su sitio. La vida me parece mucho más soportable ahora que he conseguido dejar de verla a través del prisma de un amor fallido. Te envío la carta que él me escribió, al cabo de seis semanas. Confiésalo, Tenn, ¿a que es como una pelota de tenis fuera de juego?[5]

Es, como bien sabemos, propio de cualquier amor el ser también una construcción en la que el otro deviene soporte de fantasías, objeto investido y sujeto autónomo al mismo tiempo, pero Carson parece extremar esa «desrealización» de sus «pasiones», que no existen sino en la medida en que se integran en su universo mental momentáneo. Basta que haya un conflicto entre distintas impulsiones afectivas para que Carson, de manera muy inconsciente pero con un sentido vital bastante notable, repela inmediatamente el elemento perturbador. Mutis del doctor Myers.

Y es que vivir, o sobrevivir, es la apuesta que está en juego a principios de 1948, y el único deseo al que Carson intenta aferrarse realmente es al de escribir. Y si a alguien puede decírselo es a Tennessee Williams, pues sabe que sólo él la comprenderá. En esa misma carta del 15 de febrero, Carson le pide consejo, ya que desea revisar el texto de la versión teatral de *Frankie y la boda*, y hacer to-

do lo posible para que al fin sea representada. A Carson le gustaría que «Tenn» leyese el texto. «Tengo ganas de escribir un volumen de relatos –le confiesa también– y quisiera hablar contigo de ello. ¡Oh! Querido Tenn, éste es un momento tan difícil. La semana pasada llegué al fondo del infierno. El doctor William no pudo venir a verme durante tres semanas, a causa de la tempestad de nieve. No podía dormir, no podía comer. Soñaba que nadaba contigo en el Mediterráneo... Si no tuviese esa vida imaginaria, me volvería loca [...]. El doctor William vendrá esta tarde, o eso espero. Su visita, tu carta desde Nápoles... Sí, creo que las cosas van a ir mejor... Aún sigo muy enferma. El dolor prácticamente jamás se apiada de mí. Pensar en ti en estos momentos representa mucho más de lo que puedas imaginarte.»

Pero «Tenn» está lejos, en Europa, adonde Carson teme no volver jamás. Los días son largos y están llenos de sufrimiento. ¿Cómo escribir cuando el dolor acapara toda la atención? Y el invierno parece no acabar nunca. Por eso, a principios de marzo, Carson intenta suicidarse cortándose las venas. La ingresan en la clínica psiquiátrica Payne Whitney de Manhattan. Al cabo de un mes, su madre la ayuda a salir de allí, en contra de la opinión de los médicos. Carson detesta a su psiquiatra, pues según ella se empeña en destruirla explicándole que se niega a admitir su enfermedad, su incapacidad. Afortunadamente, Carson puede sincerarse con otro psiquiatra, un joven a quien aún no conoce, pero que le ha escrito en febrero para expresarle su admiración. Ella le explica que el médico de la Payne Whitney es un ser normativo y limitado, que rechaza la manera que ella tiene de defenderse contra la enfermedad esforzándose en seguir trabajando, pues él considera que escribir es en sí una neurosis de la que debería librarse si desea mejorar. Incluso en el límite del abatimiento y tras un intento de suicidio, Carson McCullers se negaba a ser despojada de su identidad de escritora, y los intentos de aquel médico –reales o supuestos por Carson– la empujaron, sencillamente, a abandonar cuanto antes el hospital.

Al llegar la primavera, Carson intenta creer –también ella, cosa que alimentará los rumores futuros– que el origen de su enfermedad es psicosomático. Antes que aceptar verse «paralizada en vida», era a todas luces preferible pensar que aquella inmovilidad de la pierna y del brazo izquierdos era producto de un problema psicológico. Así podía adueñarse de la situación y arreglarla. Podía *curarse*. Y ya no temía que empeorase su estado, ni volver a sufrir otro ataque. Pero probablemente no llegó a convencerse, pues vivirá temiendo siempre un accidente, hasta que,

tan sólo a finales de los años cincuenta, escuche una explicación clínicamente precisa de lo que le ha sucedido. Por el contrario, el argumento de la enfermedad psicosomática será constantemente utilizado por todos aquellos –muy numerosos– que pretenden hacerla del todo responsable de su estado. ¿Tal vez por un deseo de conjurar el pánico que provoca una enfermedad así en una mujer tan joven? ¿O quizá por celos, más o menos conscientes, de su talento, ese extraño resentimiento que a menudo suscitan los artistas? Un poco por ambas cosas, sin duda.

Cuando el hecho de trabajar resulta tan difícil que se vuelve casi imposible; cuando Tennessee Williams está tan lejos, y ella no tiene fuerzas para reunirse con él (pues el dramaturgo la ha invitado a ir a Roma), ¿qué consuelo le queda a Carson? ¿Dónde está aquel «*we of me*», aquel «nosotros mío» que desean de modo parejo Frankie Addams y Carson McCullers? En Reeves, seguramente. El hombre que ella busca cuando se siente perdida, igual que él la busca a ella cuando se extravía. El hombre, el único hombre al que no guarda rencor por las heridas que le causa. Con las demás personas, Carson es inflexible. Lo que ella considera una traición a la amistad resulta, en tales casos, una falta imperdonable. De ahí que se enfadara en París con Kay Boyle, porque ésta quería ocupar, con toda su familia, la casa de campo que les había prometido a Reeves y a ella.

Esta vez no sabemos con exactitud cuándo y cómo se reconcilió la pareja, pero el caso es que a mediados del verano Marguerite Smith acoge de nuevo como a un hijo a Reeves. Él siempre es bienvenido en Nyack. Ha dejado de beber y ha ingresado en Alcohólicos Anónimos. Trabaja como contable en una emisora de radio neoyorquina (WOR), cosa que le produce cierto orgullo infantil, pues insiste en lo mucho que le alegra tener una secretaria particular. Un día, le trae a Carson una máquina de escribir eléctrica. El teclado es más suave que el de la antigua máquina, por lo que exige un esfuerzo físico menor. Sin embargo, Carson tan sólo puede teclear con una mano. Así que, cuando retoma la versión teatral de *Frankie y la boda*, prefiere dictar. Tennessee Williams la ha animado y aconsejado, tal y como ella le había rogado, y, esta vez, contrariamente a lo que ocurrió en 1946, sigue sus indicaciones, pues no le gustan nada las «correcciones» que ha hecho Greer Johnson, quien la amenaza con un proceso judicial al saber que Carson se niega a considerarle coautor del texto. Al final, tras un litigio, consiguen llegar a un acuerdo.

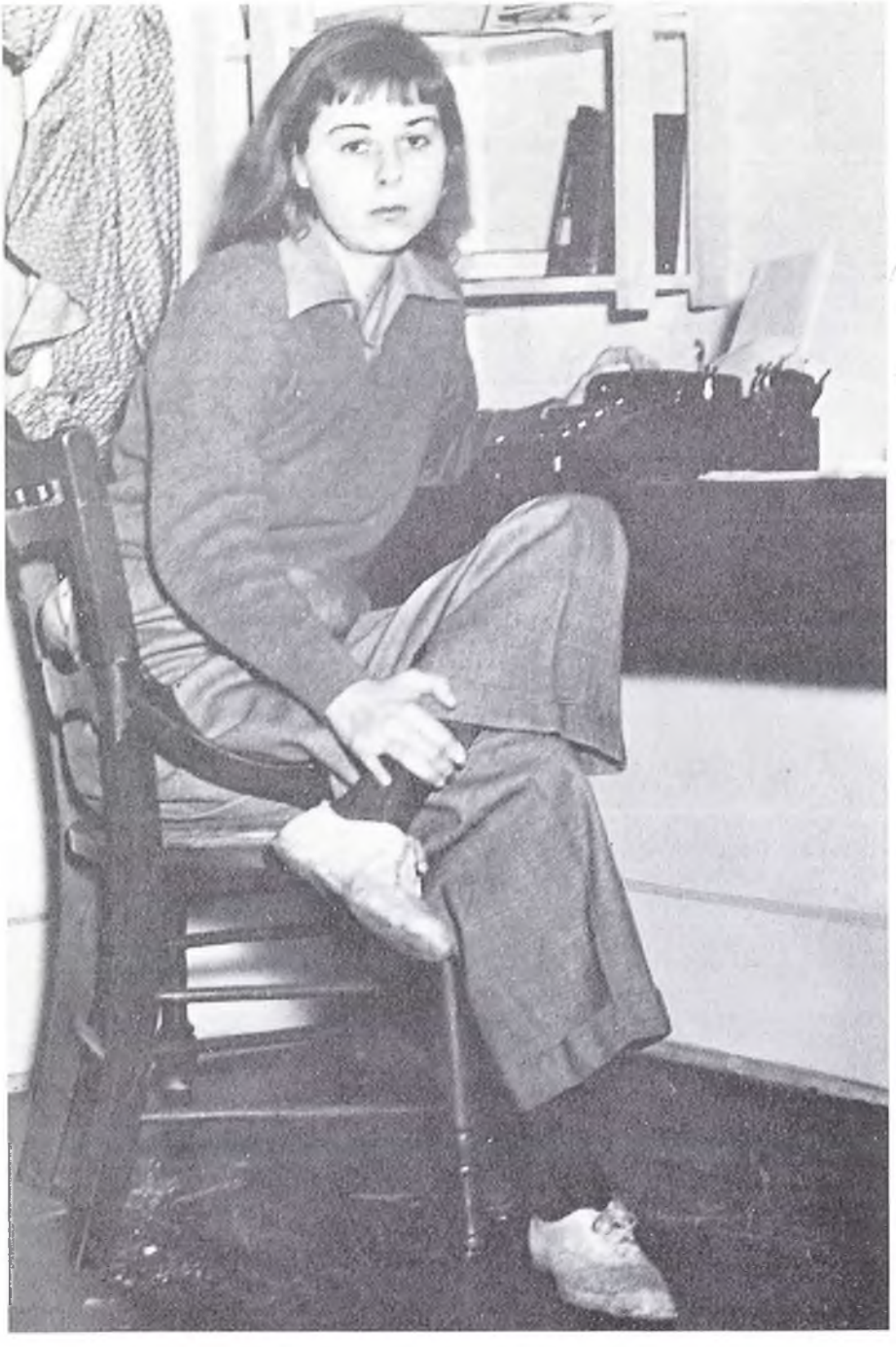
A pesar de todo su coraje, de las atenciones de Reeves y del regreso a los Estados Unidos de «Tenn», que la llena de alegría, Car-

Marguerite Smith con sus hijos, Lula Carson y Lamar Jr. (*Derechos reservados.*)

Carson a los dieciséis años. (*D. R.*)

Reeves y Carson en 1940 en Fayetteville. (*D. R.*)

Foto de Carson escogida por su editor Houghton Mifflin para la publicación de *El corazón es un cazador solitario*, 1940. (*D. R.*)



La escritora en Columbus, Georgia,
trabajando en su novela *Frankie y la boda*, agosto de 1943.
(*Foto*: Ledger Enquirer. *D. R.*)

Dedicando uno de sus libros en 1946.
(*Foto inédita de Henri Cartier-Bresson.*)

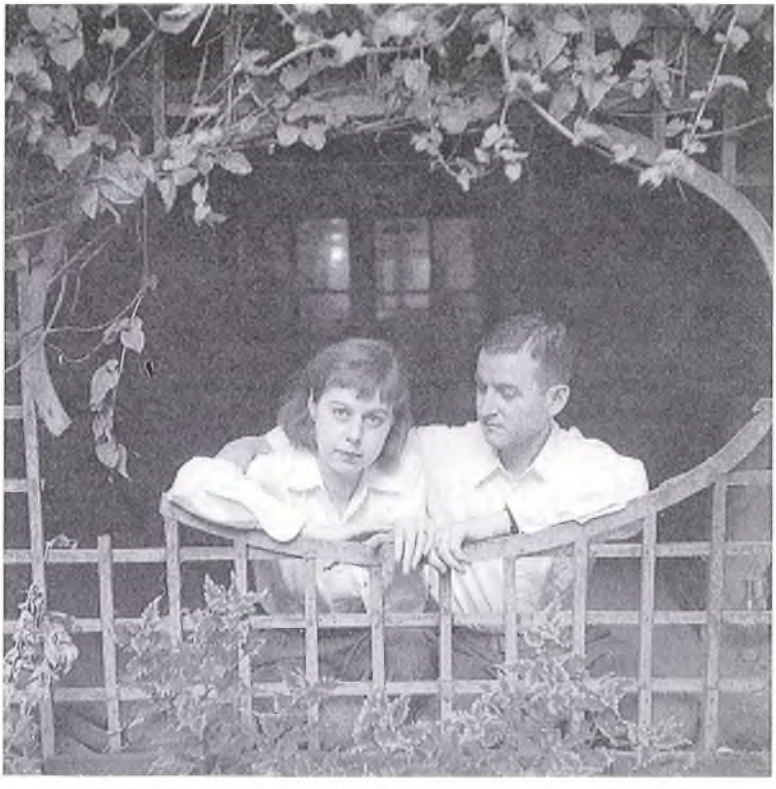
La casa de Carson McCullers en el 131 de South Broadway, Nyack,
en la que habitó desde 1945. (*D. R.*)

Annemarie Schwarzenbach, una de las «amigas imaginarias» de Carson, a quien dedicó *Reflejos en un ojo dorado*. (*D. R.*)

Carson y su hermana Rita en Nyack, 1946.
(*Foto inédita de Henri Cartier-Bresson.*)

Tennessee Williams en su apartamento en 1954.
(*Foto: Phyllis Cerf Wagner.*)

En casa de Carson durante una velada en Nyack, mayo de 1959. *De izq. a drcha., sentadas*: Marylin Monroe, Karen Blixen y Carson McCullers; *de pie*: Arthur Miller, Felicia Geffen, Jordan Massee y Clara Svendson. (*D. R.*)



Reeves y Carson durante su primer viaje a París, 1946.
(*Foto: Louise Dahl-Wolfe*
© 1989 Center for Creative Photography
Arizona Board of Regents.)

Velada del Día de Acción de Gracias en París, 1952.
De izq. a drcha. Valentine Sherriff, Carson, Jack Fullilove y Reeves. (*D. R.*)

Carson con John Huston en Irlanda, 1967.
(*Foto*: Irish Times. *D. R.*)

Elizabeth Taylor y Marlon Brando en *Reflejos en un ojo dorado*, dirigida por John Huston en 1967. (*D. R.*)

Retrato de Carson realizado por Cecil Beaton en 1967.
(© *Camera Press Ltd. Londres*)

Carson con la doctora Mary Mercer, 1959. (*D. R.*)

Tumba de Carson en el cementerio de Nyack. (*D. R.*)

Exposición de fotos de Richard Avedon en la que destaca la foto de Carson. (*Foto: Nicolas Guibert.*)

son afirma que su estado físico empeora, que su pierna está cada vez más rígida y el dolor aumenta, que el codo del brazo izquierdo se levanta y se separa del busto –aunque el brazo sigue paralizado– sin que ella pueda controlarlo.

¿Le sirvieron de «consuelo» dos publicaciones que aparecieron en septiembre, tras tres años sin ver su firma en un periódico? No, nada parece realmente «consolarla» del mal que la ha transformado, de por vida, en una enferma; y, sin embargo, cada signo de existencia –sobre todo como escritora– es una victoria. Lo que hasta ahora no era más que un episodio banal de su actividad literaria deviene una prueba de supervivencia. Así, el breve texto sobre sus inicios, «Cómo comencé a escribir»[6] (aparecido en *Mademoiselle*), y dos poemas, «When We Are Lost» («Cuando nos sentimos perdidos») (el mismo que había leído a los estudiantes de la Sorbona en febrero de 1947) y «El corazón hipotecado»,[7] que dará título al volumen póstumo que recoge relatos, artículos y poemas (ambos publicados por New Directions).

Además, Tennessee Williams la convence de que debe salir, caminar (a partir de ahora, Carson lleva siempre un bastón), adaptarse a lo que debe convertirse en su vida «normal». Junto a él, Carson asiste, el 6 de octubre, al estreno, en un teatro de Broadway, de *Verano y humo*, la obra que Williams estaba escribiendo cuando se conocieron en Nantucket, y que él le ha dedicado. Aquélla fue una dura velada. El espectáculo fue mal recibido. En sus *Memorias*, Williams evoca el cóctel que hubo tras la representación, y el momento en que le dijo a Carson: «Vámonos de aquí [...]. Fue una salida larga y atroz. Todo el mundo nos miraba, las críticas ya habían aparecido... y no eran elogiosas. Yo vivía entonces en un apartamento concebido por Tony Smith en la calle Cincuenta y ocho Este. Me desperté a la mañana siguiente oyendo una pieza de Mozart: Carson había llegado al apartamento y había puesto un disco para consolarme al despertar. Pero yo no quería ni consuelo ni piedad. Le dije a Frank Merlo ([...] con quien viví mucho, mucho tiempo) que quitara a Mozart y metiera a Carson en un taxi. Deseaba ponerme de nuevo a trabajar: solo y enseguida.»

Aun así, algunas semanas después, Williams invita a Carson a pasar con él el invierno en Key West, Florida, y ella acepta encantada. Escribe a su amigo Edwin Peacock, que vive en Charleston, para decirle que va a pasar a verle cuando se dirija en coche al Sur con Tennessee. Pero no llegaron a realizar el viaje. ¿Acaso tuvo miedo Williams de que su débil amiga no aguantase el trayecto? Fuese cual fuese la razón, el dramaturgo renuncia a pa-

sar el invierno en Key West y se marcha al norte de África, a Tánger, donde se han establecido Paul y Jane Bowles. Tennessee le propone a Carson que le acompañe, cosa bastante improbable. Carson no quiere ir, no sería muy prudente por su parte, y sobre todo, le dice a su amigo, es al Sur adonde desea regresar, al Sur natal en donde conviene «zambullirse» de cuando en cuando «para renovar [su] sentido del horror». Aún deberá esperar unos meses antes de reencontrarse con el Sur; y la mayor dicha de este año 1948 será, sin duda, su fin... Durante el último trimestre, todo el país está pendiente de las elecciones presidenciales. Carson McCullers firma, junto con veintisiete escritores más (entre ellos, Truman Capote, y a iniciativa del premio Nobel Sinclair Lewis) un texto de apoyo al demócrata Harry Truman, que finalmente saldrá elegido. Esta profesión de fe, aparecida en el *New York Times* del 27 de octubre, apela al «voto útil»:

> No estamos dispuestos a votar por el que siempre ha sido el partido reaccionario del país, ni a contribuir a su victoria votando a unos candidatos menores cuyas campañas son quiméricas, o algo peor [...]. Las declaraciones de Harry Truman en pro de los derechos civiles, su constante alegato a favor de la ayuda a Europa, su resistencia efectiva contra el totalitarismo de dentro y fuera de los Estados Unidos [...] son pruebas democráticas que justifican la adhesión de todos los liberales.

Quienes sustentan la imagen de una Carson McCullers enteramente volcada hacia sí misma, hacia sus problemas físicos, intelectuales, sentimentales (hasta el punto de que uno se pregunta a veces si han leído *El corazón es un cazador solitario*, si han percibido la lucidez de la autora, su compasión, su concienciación política, incluso) ven en este posicionamiento público tan sólo la mano de su esposo. Reeves McCullers era un hombre progresista, es cierto; y durante los años treinta sin duda contribuyó mucho, con su afición al debate ideológico, con su curiosidad por ese campo, a la formación de su futura mujer. Pero no por ello se puede dudar del compromiso personal de Carson McCullers en el combate político, del lado de las fuerzas más «liberales», en el sentido norteamericano del término, es decir, de «la izquierda». La lucha en favor de los derechos civiles siempre le preocupó, y ella fue una de las escasas «sudistas» que intervino sin descanso para exigir que fuesen, primero, reconocidos y, luego, respetados. En febrero de 1948, en el peor momento de su malestar, había dictado un texto para la sección de cartas del *Columbus Ledger En-*

quirer. Con él pretendía denunciar la injusticia que se cometía contra la comunidad negra, a la que no permitían entrar en la nueva biblioteca municipal:

> Probablemente nadie esté más en deuda que yo con la Biblioteca Pública de Columbus. Durante mi infancia y los años formativos de mi juventud, nuestra biblioteca fue mi casa espiritual. Creo entender que ha habido una controversia acerca del margen de libertad concedido a todos los ciudadanos, blancos o negros, para utilizar la nueva Biblioteca Pública de Columbus. No llego a comprender las posturas concretas, pero sí, y demasiado bien, las abstractas. Siempre me ha parecido una vergüenza intolerable que los negros no gozasen de los mismos privilegios intelectuales que los blancos. Como autora que figura en el catálogo de la biblioteca, me siento en la obligación de expresarme no sólo en mi nombre, sino también en el de los augustos muertos presentes en las estanterías y para con quienes mi deuda es incalculable. Pienso en Tolstói, Chéjov, Abraham Lincoln y Thomas Paine. A ellos (que modelaron la conciencia de nuestra civilización) debemos la libertad que posee todo ciudadano, sea de la raza que sea, de beneficiarse de la sabiduría que alcanzaron y que es nuestra herencia más preciosa.[8]

La indignación de Carson McCullers (su carta apareció publicada en el citado periódico, y una copia de la misma llegó a manos del director de la biblioteca) no logra doblegar a los reaccionarios de Columbus, y habrán de pasar muchos años antes de que los ciudadanos negros puedan utilizar la biblioteca.

Reeves, como es de imaginar, estaba encantado con este compromiso en favor del Partido Demócrata, pues amaba a la Carson combatiente, que defendía sus ideales comunes. Pero a cada gesto espectacular de su mujer, Reeves debía afrontar su propia carencia de imagen personal. Él no podía tomar ninguna postura pública sin el temor a verse rechazado –¿quién es usted y en nombre de qué habla?–, o exponerse a oír o a leer que «el marido de Carson McCullers también piensa que hay que votar por la izquierda...». Por suerte, durante la campaña de Harry Truman, Reeves se siente feliz junto a Carson, y ya no bebe, por lo que todo aquello no tiene ningún efecto negativo y más bien contribuye a acercarlos. Por entonces, una vez más, quieren vivir juntos. Carson va a pasar todo el mes de enero de 1949 en el apartamento de Reeves, en el 105 de Thompson Street, Manhattan, a dos pasos de Washington Square y de su querido Hotel Brevoort. Reeves no

ha vuelto a beber, acude regularmente a las reuniones de Alcohólicos Anónimos y sigue con su trabajo en la radio. Como el apartamento está en un quinto piso, Reeves tiene que cargar con Carson al subir las escaleras, lo que les hace reír como niños. Carson comienza a creer de nuevo que puede vivir felizmente a pesar de su enfermedad. En una carta a Tennessee Williams le confiesa su dicha: «Vivo en Nueva York con Reeves. Imagina, tan sólo, que si también tú estuvieras aquí nos veríamos todos los días. Reeves demuestra una ternura y una amabilidad constantes hacia mí. Se ocupa maravillosamente de mí, cocina, viene a comer todos los días, está hecho un verdadero amito de su casa. Sólo una cosa me fastidia, y es que vivimos en un quinto piso, y soy incapaz de subir sola. Reeves se ve obligado a ayudarme. El apartamento está justo al lado de Washington Square. Nos cuesta diez dólares al mes. Reeves ha sabido acomodarlo y hacerlo más confortable.»[9] Carson le dibuja el plano de su pequeño tres-piezas, le habla de su médico, quien «piensa que mi enfermedad está definitivamente atajada, y que no se trata en modo alguno de debilidad de los vasos sanguíneos», le da las gracias por el anillo de su hermana Rose –grave enferma mental, constantemente hospitalizada– que Tennessee le ha regalado, y le precisa sus nuevos proyectos de vida con Reeves. Carson lleva tiempo soñando con una granja. «Reeves y yo queremos ir ahorrando algo de dinero para comprar una granja. Un huerto, con manzanas quizá. Tenemos intención de pasar dos o tres meses en Europa cada año. Sería realmente maravilloso, ¿verdad?: un huerto, una casa confortable, algunos animales, y una habitación para 10.* Podrías venir a la granja en cuanto las luces de la ciudad comenzaran a palidecer.»[10]

No es seguro que esta situación fuese del agrado de Marguerite Smith, quien, a pesar de su afecto por Reeves, alimenta desde el regreso de París una cierta desconfianza hacia éste. Sobre todo teniendo en cuenta que piensa, más que nunca, que ella es «la» cuidadora de su hija, la única que puede garantizarle a Carson una posible mejora de su existencia. Marguerite presiona a su hija para que el 19 de febrero pase su treinta y dos cumpleaños en Nyack, cosa que ésta hace, pero con Reeves. Allí vuelven a hablar, muy seriamente, del viaje al Sur que Carson lleva meses queriendo hacer. Reeves escribe a Edwin Peacock para anunciarle la llegada de ambos a Charleston, Carolina del Sur, donde Peacock regenta una librería con su amigo John Zeigler. Antes, Carson va

* Juego de palabras entre *ten* (10 en inglés) y «Tenn» (Tennessee Williams).

con su madre a Columbus, luego a Macon –también en Georgia– para ver a su primo Jordan Massee. El regreso a Columbus será tan decepcionante como decisiva la visita a Jordan Massee, por el vínculo que se establecerá entonces entre los dos primos. A partir de ese momento, Massee querrá y apoyará a Carson durante todo el tiempo que le queda de vida a ésta, y, tras su muerte, defenderá su memoria con la más absoluta fidelidad. De entre las decenas de testigos entrevistados por Virginia Spencer Carr, en una época (principios de los años setenta) en que casi todo el círculo de amigos de Carson vivía aún, él es quien «defiende» con mayor constancia no sólo a Carson sino también a su familia, principalmente a su madre, Marguerite Smith, a quien siempre alude con el diminutivo «Bebe». Gracias al diario de Jordan Massee, podemos seguir, a lo largo de los años, las peripecias de su relación con su prima.

Carson, aparentemente, no era consciente de la imprudencia de volver sobre sus pasos a los lugares de su infancia. El 13 de marzo, nada más descender del tren, comprende que no ha sido una buena idea querer ver de nuevo su ciudad natal. Desearía que los cuatro días previstos en Columbus, antes de que su primo venga a buscarla para llevarla a Macon, hubieran pasado ya, así que éstos se le hacen interminables. Su sensación de malestar se ve sin duda acrecentada por la presencia de su madre, y más aún por el modo en que la gente de Columbus la mira. Por un lado, su éxito acalla los comentarios irónicos que durante tanto tiempo se han venido haciendo acerca de las ambiciones literarias de «la pequeña Lula Carson, a quien su madre tenía por un genio». Por otro, su minusvalía da pie ahora a una cierta condescendencia, que ella no puede soportar. De ahí que rehuya al máximo los reencuentros, las invitaciones. Cuando acepta alguna, no hace el menor esfuerzo por mostrarse amable. El único buen recuerdo que conservará de aquellos cuatro días es haber leído *Las flores del mal* de Baudelaire (traducido, por supuesto) y *Memorias de África*, de Karen Blixen [Isak Dinesen], libro que relee cada año desde que lo descubrió, en 1937. De uno de sus peores recuerdos –afortunadamente sin consecuencias–, ella es la única responsable. La última mañana pasada en Columbus, la del 17 de marzo, Carson decide ir a la peluquería para hacerse el peinado de moda: la «permanente». Además de que los rizos demasiado «femeninos» le dan un aspecto bastante ridículo, el producto empleado para la permanente le provoca una alergia inmediata. Se le hincha la cara y se llena de eccemas. Al llegar Jordan Massee, Carson se muestra muy avergonzada de su aspecto físico. Massee, que se

temía lo peor tras saber de su enfermedad, la encuentra «en mejor estado» del que había imaginado, salvo por el catastrófico peinado y la alergia. En cambio, le parece que Marguerite Smith está «muy desmejorada por lo que ha vivido durante los dos últimos años».[11] Y, sin duda, también a causa de un alcoholismo crónico que se agrava seriamente.

Carson pasa en Macon una semana muy agradable, desde todos los puntos de vista, aunque también ella bebe demasiado, sobre todo cerveza. Jamás parece estar borracha, no se le altera la voz, sigue hablando con la misma cadencia pausada y con un marcado acento del Sur. Antes de acostarse se bebe, como si se tratara de un ritual, una última botella de cerveza. «Los médicos le habían dicho que podía tomar dos latas de cerveza al atardecer y un gran vaso, o dos pequeños –señala Jordan Massee–. Por desgracia, no habían precisado qué entendían ellos por "grande" o "pequeño".» En Macon, Carson conoce a dos periodistas, y todo transcurre sorprendentemente bien. Con ellos, y con los amigos de su primo, se muestra sonriente, a gusto, sencilla, directa, como muy pocas veces lo había estado desde el inicio de la parálisis.

A Jordan Massee –a quien ella llama «Boots»– puede decirle abiertamente la desazón que le ha causado descubrir que ya no soporta regresar a Columbus, hablarle de su porvenir, de sus proyectos, de sus amores, escuchando buena música. Así, por ejemplo, durante toda la mañana del 18 de marzo, Carson charla con Boots de su nueva novela, que se llamará *El reloj sin manecillas*, y que no aparecerá sino doce años más tarde. Le describe los personajes; él le sugiere algunas modificaciones, por ejemplo que tal personaje sea amante de los *lieder* alemanes y no de Mozart. Carson le deja «jugar a construir una novela», aunque tiene muy clara «su idea». También le «pregunta mucho por las actividades del Ku Klux Klan en Macon [...], por el comportamiento de la segunda y tercera generación de sudistas tras la guerra civil».[12]

Le cuenta pequeñas anécdotas acerca de sus amigos: el altercado entre Truman Capote y Marguerite Smith, la cual le tachó de «timadorcillo», una noche, en Nyack, al ver la manera en que, según ella, Truman estaba a punto de «correr a Europa en busca de Tennessee». El 21 de marzo, Carson recibe una carta de Reeves y la lee en voz alta: «En uno de los párrafos se refería a la actitud de los senadores del Sur que se habían opuesto a los planes del Presidente [Truman] –anota Jordan Massee en su diario–, y a cómo tales artimañas rara vez eran censuradas, aunque tal vez un día esos hombres tendrán lo que se merecen.» Carson, además, le confiesa

a su primo cuánto ama a Reeves, «hasta qué punto le necesita»: «¿Sabes, Boots? Tú y yo nos parecemos, pero es una suerte para ti el que tus amores hayan ido llegando uno tras otro, mientras que los míos rivalizan a la vez.»

Su amor por Annemarie Schwarzenbach aún sigue latente, sin duda reavivado por la muerte precoz de Annemarie, hace ya cinco años. Carson afirma que es una historia inolvidable, y ciertamente se referirá a ella durante toda su vida. Jordan Massee sabe escucharla y comprenderla. Carson le escribirá algunas semanas después, cuando «la época de Annemarie» renace violenta y tristemente en su memoria, al leer, en el periódico, la noticia de la muerte de Klaus Mann, que acaba de suicidarse en Niza.

Desde Macon, Carson debía ir directamente a Charleston, a casa de Edwin Peacock. Pero el 21 de marzo se entera de que varios escritores que frecuentan la colonia de Yaddo intentan conseguir la dimisión de la directora, su querida amiga Elizabeth Ames –a la cual dedicó *Frankie y la boda*–, acusándola de estar vinculada al Partido Comunista. Comienzan los días gloriosos del maccarthismo... A pesar de lo difícil que le resulta desplazarse, Carson toma el primer tren al Norte. Cuando llega a Nueva York, el asunto ya ha sido arreglado, y su amiga «declarada inocente».[13] Carson regresa entonces a Nyack, aunque desearía volver a partir para acabar su periplo por el Sur. Decide esperar hasta el 13 de mayo, fecha en que comienzan las primeras vacaciones de Reeves desde su ingreso en la emisora WOR. Ese mismo día parten juntos al Sur, para ver a su amigo común de la juventud, testigo de su primer encuentro. Tienen previsto permanecer allí, en Charleston, dos semanas enteras; ella quizá más tiempo, si consigue trabajar a gusto en casa de Peacock, pues llevan consigo la máquina de escribir de Carson. Reeves es todo atenciones; ha dejado de beber, se ocupa de Carson más que nunca. Peacock reúne a viejos amigos. Aquéllas parecen haber sido unas vacaciones de ensueño. Sin embargo, en una fotografía sacada por entonces, Reeves tiene el mismo aspecto sombrío y tenso que mostrará en París, tres años después. Y además Carson, a quien le gusta ir a la playa, se ve obligada a esperar en la orilla mientras los demás se bañan. Jamás podrá volver a nadar. Repentinamente cae enferma, tiene mucha fiebre, pierde la cabeza y quiere regresar a toda prisa a Nyack. Simplemente se ha acatarrado, pero cualquier malestar, incluso benigno, es ahora motivo de angustia.

Durante su enfermedad, recibe el texto del prólogo que ha escrito Tennessee Williams para una nueva edición de *Reflejos en*

un ojo dorado. Pero Carson está tan débil que ni siquiera puede escribirle para darle las gracias. Tiene que esperar al mes de abril para hacerlo y explicar a su amigo los nuevos proyectos de Reeves; su lado veleidoso parece haberse esfumado, y Carson, como una niña nada realista, se adhiere a sus diversos proyectos. Tras su sueño bucólico de regresar a una granja, es regresar al Ejército lo que ahora le quita el sueño.

> Durante todos estos últimos meses hemos estado dándole vueltas a la posibilidad de que Reeves se reincorpore al Ejército. Lo que significaría perder su pensión de dos mil dólares al año. Pero, como capitán, podría recibir, sin trabajar mucho, un sueldo equivalente, y tendría tiempo para leer y distraerse. Tendríamos una casa propia, quizá un coche y una sirvienta. Y además (lo digo pensando especialmente en ti), suele haber piscinas en los campamentos militares y excelentes bibliotecas. La idea me seduce a veces, pues mamá y Reeves se pelean de cuando en cuando, creando un clima de tensión soterrada cada vez más palpable.
>
> Pero la cuestión principal es: ¿vendrías o no a vernos al Ejército? Siempre habría una habitación para ti, ya lo sabes. Podrías instalar allí tu cuartel general, pirarte para hacer tus safaris personales, y luego regresar. Acabo de escribir a mano nueve páginas y media de mi libro, y estoy agotada.[14]

Los proyectos, los sueños de felicidad junto a Reeves, la amistad, el trabajo: Carson intenta llenar su vida cotidiana para olvidar su dolor físico. A veces se queja en sus cartas, pero da pocos detalles. Salvo un día de junio, al enterarse de que Tennessee Williams regresa de Europa, y a quien espera ver. Carson hace un relato frío, sin patetismo, como sus libros. Si bien, en su correspondencia, a veces se muestra efusiva, jamás lo hace con respecto a su cuerpo, a su salud. Pero la situación que describe la hace patética. Cuesta imaginar que pueda aguantar mucho tiempo así, estando tan mal físicamente y, sobre todo, moralmente; y, sin embargo, le quedan aún dieciocho años de vida:

> ¿Conque vuelves, eh? ¡Oh! querido, querido Tenn, ¿comprendes lo que eso representa para mí? No puedo decirte hasta qué punto ha sido difícil este año. Mi salud ha empeorado día a día. Tan sólo a duras penas puedo dar la vuelta al edificio a pie, ya no puedo tocar el piano, claro, ni escribir a máquina. No me dejan fumar, ni tampoco, ay, beber. Y ahora, encima, una neuritis. Mis nervios están tan por los suelos que no paran de doler y de tem-

blar. Este verano, todos los microbios del mundo se han dado cita en el 131 [de South Broadway]. El doctor William está de vacaciones, y la semana pasada el médico de Nyack estaba fuera. Fui víctima de una espantosa migraña, acompañada de náuseas y un profundo abatimiento. Estuve tres días sufriendo sin parar. Por fin, vino a verme un doctorzucho. Me dio unas pastillas vomitivas. Tenía un ganglio infectado, y, tras un largo período de dolor incesante, tuve una especie de crisis convulsiva. El dolor era tan diverso, tan lúgubre, que a alguien como Isle Koch [un torturador nazi] tal vez le habría resultado incluso placentero. Pero, Tenn, ¿por qué debo sufrir hasta este punto? ¿Qué he hecho para merecer esto? Quisiera pedir ayuda, pero no hay ayuda posible. Y lo peor de todo es que vivo temiendo constantemente una nueva catástrofe. Temiendo que este deterioro físico se agrave aún más. No es la muerte, no, lo que me asusta.

Y, sin embargo, en lo que al trabajo se refiere, nunca lo he visto tan claro. Tengo una visión completa de mi nueva novela. Y todo lo referente a la obra de teatro es apasionante. Harold Clurman es el encargado de la puesta en escena. Hace dos días, introduje un cambio muy importante. Ya no puedo ir más allá, la obra está terminada. Clurman no exige ninguna modificación más. Me gustan sus intuiciones de director. Enseguida ha puesto de relieve el tema principal –la búsqueda de una identidad y el deseo de formar parte de algo–, y ha realizado perfectamente el contrapunto de las voces en torno a ese tema. Espero que te guste el montaje. Debería irradiar un brillo semejante al del rondó en *la* menor de Mozart.

Necesito tanto verte, querido Tenn. Esta mañana, llevo desde las nueve acostada, esperando a que venga el médico.[15]

Todo escritor, salvo un autor dramático ya reconocido, debe emplear una inmensa energía para conseguir que le produzcan y le monten una obra. Carson McCullers, debilitada, casi inmóvil, sufriente, necesita una fuerza excepcional. Y la tiene. Durante todo el verano y los primeros días del otoño de 1949, Carson sigue paso a paso los avatares de la producción de *Frankie y la boda*: principalmente, buscar un director –el citado Harold Clurman– y unos actores. Propuesta para el papel de Berenice Sadie Brown, la actriz negra Ethel Waters lo rechaza en un primer momento, pues no quiere actuar «en una obra sin Dios». Pero finalmente acepta, a condición de que se añada a su papel una o dos réplicas religiosas. Frankie, personaje de doce años, será interpretada por una actriz de veintitrés con cara de adolescente, Julie Harris, a la cual le cortarán el pelo a lo chico para acentuar el aspecto juvenil. La víspera del estreno, el director le exigirá incluso que se lo

vuelva a cortar ella misma más y mal, tal y como Frankie lo había hecho. Carson se queda estupefacta al verla. Para el papel de John Henry contratan a un chavalillo que jamás había actuado –apenas sabe leer– pero que resulta ser un impresionante intérprete: Brandon de Wilde, hijo del actor Fritz De Wilde (que a su vez interpreta al hermano casado de Frankie, Jarvis). El 28 de noviembre, todo está a punto, y Carson asiste a una primera lectura de la obra, con todo el elenco. Luego comienzan los ensayos. Al principio, Carson asiste diariamente, acompañada de Reeves –la obra está dedicada a él–, que se muestra muy interesado por la puesta en escena, la dirección de los actores, los ajustes cotidianos que exige la realización del proyecto. Carson, en cambio, no siente demasiado aprecio por lo que sin duda considera meros tanteos, similares a sus propios borradores. Su atención se centra en Julie Harris. Escuchándola, busca a «su» Frankie. El hecho de verla encarnada le permite desligarse de ella. Frankie ya no es una especie de *alter ego* de la joven Lula Carson, pero es preciso que consiga transmitir el malestar de la adolescente desgarbada de Columbus.

El 22 de diciembre, en Filadelfia, se realiza un preestreno, para pulir el montaje antes de mostrarlo en Nueva York. Sobre todo para intentar acortarlo, pues dura cuatro horas, un tiempo considerado excesivo para el público de Broadway. Tennessee Williams, atendiendo la súplica de Carson, que le ha hecho venir desde Key West para apoyarla –«Te espero. Necesito que estés allí»–,[16] se presenta acompañado de varios amigos. En el entreacto, se encuentran a Carson y a Reeves con una curda de muerte a la entrada del teatro. Demasiado angustiados como para asistir a la representación, se habían ido al bar de enfrente y habían estado bebiendo a la espera de que acabase la primera parte...

A la vista de la acogida de Filadelfia, está claro que la obra va a tener, al menos, muy buenas críticas. Diez años después de su aclamado *début* con *El corazón es un cazador solitario*, Carson McCullers vuelve a estar en candelero. Además, como todo suele llegar al mismo tiempo, otros dos textos suyos aparecen en diciembre: en *Mademoiselle*, «At Home for Christmas» («En casa por Navidad»),[17] una evocación de sus navidades infantiles; y en *This Week Magazine* del *New York Herald Tribune*, «Loneliness, an American Malady» («La soledad: una enfermedad americana»), breve artículo en el que Carson McCullers, cuya obra entera está marcada por personajes solitarios, marginados, y que buscan en vano salir de su aislamiento, intenta comprender cuáles son los rasgos específicos de «la soledad americana». En él vuelve a ha

blar de Frankie: «Frankie Addams, esa encantadora niña de doce años, expresa así este anhelo universal: "Lo terrible, en mi caso, es que durante mucho tiempo no he sido más que un Yo. Todo el mundo forma parte de un Nosotros, salvo yo. Si uno no forma parte de un Nosotros, se siente verdaderamente demasiado solo."»[18] Según Carson McCullers: «Refugiado tras sus vínculos familiares y sus severas obligaciones de clase, el europeo desconoce por completo esa soledad moral que los norteamericanos reciben al nacer. Los artistas europeos forman gustosamente grupos o escuelas estéticas. El artista norteamericano actúa siempre como franco-tirador, no sólo con respecto a la sociedad (cosa que es común a todos los creadores), sino con respecto a su propio arte [...]. Nosotros, los norteamericanos, a través de los placeres bucólicos del campo o del laberinto de las ciudades, perseguimos esa misma búsqueda. Avanzamos, preguntamos, pero la respuesta surge en cada corazón, la respuesta a la pregunta: ¿quién soy yo, y cómo debo dominar la soledad para ocupar, al fin, mi sitio en el universo?»[19]

Justo después de las representaciones de Filadelfia, Carson pasa unos días en el hospital, tras sufrir un aborto natural. Aunque siempre rehuyó aludir a aquello, en sus últimos escritos autobiográficos incluye un extraño relato de lo acaecido:

> Al día siguiente del estreno, regresé inmediatamente a Nyack con mi madre [...] que me vio muy mala cara.
>
> –Estoy hecha una mierda –le dije.
>
> –Habla bien, cariño.
>
> –Pero es verdad –le repliqué.
>
> Mi madre llamó entonces al médico, que tras examinarme y hacerme algunas pruebas, le informó de que yo estaba embarazada.
>
> –¡Pero eso no es posible! –exclamó mamá.
>
> La noticia me sorprendió y me alegró al mismo tiempo. Pero tenía mi atención puesta en la escena entre el médico y mi madre.
>
> –Puede que ésta sea la manera que tiene Dios de compensar su mala salud –dijo el doctor.
>
> –Usted no tiene la menor idea de lo que significa parir un bebé –dijo mi madre, despreciativa pero locuaz en su indignación–. Eso matará a mi niña.
>
> –¿No le gustaría ser abuela?
>
> –¿Abuela a costa de la vida de mi niña? ¡No! Además, ya tengo un nieto maravilloso en Florida. No permitiré a Carson tener ese bebé.

–¿Y qué piensa hacer usted al respecto? –preguntó el médico.

–¡Algo haré! –gritó ella–, se lo aseguro. Yo sí sé lo que es tener bebés, y no usted.

El médico, que había visto nacer a más de quinientos niños, se calló.

–Algo haré, ¡vaya que sí! –insistió ella–. Mientras tanto, ¡ya no necesitamos sus servicios!

Mamá llamó enseguida por teléfono al doctor Mayer, mi psiquiatra, que se mostró tan horrorizado como ella: «Prepárese a enviarla al hospital inmediatamente. Yo me encargo de organizarlo todo.»

Esto ocurría un viernes, y debíamos esperar hasta el lunes a que se quedara una habitación libre. La disputa entre mamá y el médico me había trastornado tanto que poco después tuve un aborto natural. Y, desde luego, aquello no fue una tontería. Mamá, que tenía un miedo absurdo a que me volviesen a meter el bebé en el vientre, o a que me hicieran algo que acabara matándome, se negó a llamar a otro médico. Así que estuve sufriendo hasta el lunes, día en que, por fin, un taxi me llevó a Nueva York. Al llegar, el coche estaba cubierto de sangre, y el doctor Van Etten, el ginecólogo jefe del instituto neurológico, le dijo a Reeves: ¿Por qué ha esperado usted hasta hoy? Su mujer está muriéndose.[20]

A propósito de los niños, Carson afirmará siempre que le gustaban mucho (a ellos, en cambio, su aspecto enfermo les daba miedo), aun cuando ella no deseaba tenerlos, pues entorpecerían su trabajo.

El 5 de enero, día en que *Frankie y la boda* se estrena en un teatro de Broadway, L'Empire, Carson ya ha salido del hospital. Cuando los actores salen a saludar, todo el público se pone en pie para ovacionarles. Al alba, cuando concluye la fiesta de celebración del estreno, llegan las críticas de los periódicos: todas son buenas, y algunas muy elogiosas. En el *New York Times*, Brooks Atkinson habla de la «gracia», tanto de Carson McCullers como de los actores, y concluye: «Dada la rara calidad del texto y de la interpretación de los actores, el hecho de que [*Frankie y la boda*] apenas tenga desarrollo dramático importa poco. Puede que no sea una obra de teatro sino una obra de arte. Y eso es lo que importa.»[21]

En el *New York Daily Telegram*, William Hawkins afirma que jamás había visto nada semejante a «lo que se produjo ayer noche al caer el telón, cuando centenares de personas aclamaron al uní-

sono a Ethel Waters y a Julie Harris. Las dos actrices están espléndidas, incomparables, en esta curiosa tragedia acerca de la soledad».[22]

Tan sólo un diario, el *New York Herald Tribune*, le puso pegas a la obra. Su crítico, Howard Barnes, alaba la interpretación de los actores, pero piensa que el texto está mal estructurado y que es, a todas luces, «a-dramático».

El éxito de público es inmediato y duradero. La obra permanecerá en cartel hasta el 17 de marzo de 1951 (catorce meses), tras quinientas una representaciones, y asegurará la supervivencia material de su autora, quien, sin la gran suma de dinero que le proporcionó, sin duda habría tenido, durante los años cincuenta, graves problemas financieros.

Los críticos de las revistas –que gozan de más tiempo para escribir sus artículos y, por tanto, pueden distanciarse más– se mostraron igual de entusiastas. La mayoría alaban tanto la obra (el texto de Carson en sí) como el perfecto equilibrio de la producción: buen montaje, buenos actores, etc. Como en el caso de la novela, algunos deploran la falta de desarrollo dramático, la debilidad –por no decir ausencia– de la acción. Pero, globalmente, la impresión es buena. Wolcott Gibbs, del *New Yorker*, escribe al inicio de su artículo: «La adaptación dramática que ha realizado Carson McCullers de su novela es indiscutiblemente la primera nueva obra realmente importante que se ha estrenado en Broadway esta temporada. Transmite emoción y sutileza, posee un humor singular, peregrino [...], a veces roza lo poético, y el conjunto queda esclarecido con una magnífica labor de Ethel Waters y la presencia de dos actores inspirados, Julie Harris y un jovencito de siete años llamado Brandon De Wilde.»[23]

En el *Saturday Review*, idéntico tono, esta vez por boca de John Mason Brown: «El estudio que realiza la señora McCullers acerca de la soledad de una adolescente de Georgia dotada de una singular imaginación da pie a una obra poco común. Una obra exquisitamente sentida, observada, y escrita con una excepcional sensibilidad. En ella se nos habla de los sueños atormentadores, de la búsqueda ávida de uno mismo y de las angustias de la infancia de un modo tan inusitado como afortunado. Además de la magia de la interpretación de los actores, la obra posee una magia propia. El texto brilla con un destello inolvidable. [*Frankie y la boda*] es, sencillamente, una obra de arte, el trabajo de una autora que va más allá de los tópicos y que mira a los seres con sus propios ojos y no a través de unas gafas prestadas. El lenguaje corriente se vuelve inaudito en las manos de la señora McCullers.»[24]

Tras una extensa explicación de la obra –en la que cita a Chéjov–, Brown rinde homenaje a la calidad de los actores, en primer lugar a Ethel Waters, quien, en el papel de Berenice, la cocinera negra, «demuestra, una vez más, lo excepcionales que son sus dotes». En cuanto al director, afirma que «Harold Clurman jamás ha hecho un montaje mejor. Ha dirigido la obra con belleza, emoción y sensibilidad. No sólo ha reunido a un excelente elenco, sino que ha cuidado cada matiz de un texto poco común. El resultado: un espectáculo de excepcional calidad y esplendorosos méritos». El hiperreaccionario crítico teatral de *Esquire*, George Jean Nathan –que detestaba a Tennessee Williams y, en consecuencia, debía de sentir cierta predisposición en contra de Carson McCullers–, le da un auténtico «palo» a la obra. Considera que la escasa acción que había en la novela ha desaparecido del todo en la versión teatral, por lo que resulta terriblemente aburrida.[25]

Harold Clurman, exasperado por la reiterada acusación de ausencia de desarrollo dramático –presente incluso en las críticas más elogiosas–, se defiende en un artículo publicado por *The New Republic*, a finales del mes de enero:

> Es imposible dirigir una obra en la que no hay acción. Cuando un texto está bien interpretado, no hay duda de que se ha hallado una línea dramática, y, en consecuencia, es evidente que tenía un desarrollo dramático, por muy oculto que éste estuviese. Sin acción no hay obra. Si *La gaviota* de Chéjov fue acusada de falta de desarrollo dramático la primera vez que se estrenó fue porque la compañía no supo verlo [...]. Tal vez la mayor lección que he sacado de *Frankie y la boda* sea mi fe renovada en la sensibilidad y la conciencia estética de nuestro público teatral neoyorquino.[26]

A este respecto, y en un tono muy similar al de la autodefensa de Harold Clurman, Carson McCullers y el dramaturgo John Van Druten –con quien mantuvo, hasta la muerte de éste, acaecida en 1957, una relación lejana pero de mutua admiración– intercambiaron sendas cartas. Desgraciadamente, tan sólo ha sobrevivido la respuesta de Carson, en la que retoma varios temas sin duda tocados por su interlocutor, temas que figuran también en el borrador de un artículo sobre la obra que se conserva en sus archivos:

> He recibido numerosas cartas de personas que han visto el montaje de *Frankie y la boda*. Pero ninguna se aproxima a la sor-

prendente comprensión que manifiesta usted acerca de lo que se intentó hacer con este montaje. Lo mismo en lo que concierne a los críticos profesionales, quienes, en su mayoría, no han percibido más que los aspectos externos del montaje. Me parece que el teatro moderno no está acostumbrado a abordar las abstracciones dramáticas. Como bien dice usted, [*Frankie y la boda*] es una obra de la *interioridad*, y los conflictos son interiores. El antagonismo no está personificado, pero es un elemento de la condición humana: la sensación de aislamiento moral.

Otro elemento de abstracción que usted señala es el hecho de que la obra pone en escena el peso del tiempo, lo aleatorio de la existencia humana, los obstáculos del azar. La reacción de los personajes frente a estos fenómenos desapercibidos es lo que imprime movimiento a la obra. *Theatre Arts Magazine* me ha pedido que escriba un artículo acerca de «qué tipo de obra es». Espero que no le moleste que utilice y desarrolle su lúcida apreciación. Creo que un artista está mejor cualificado que nadie para comprender las intenciones de otro artista y valorar su trabajo. Por eso, cuando un artista de su talla me escribe como usted lo ha hecho, me siento al mismo tiempo muy agradecida y muy humilde.[27]

En abril aparece el artículo al que alude Carson en la carta, titulado «The Vision Shared» («La visión compartida»). Un texto muy personal en el que, como a menudo hace la autora defiende con una gran sensibilidad la singularidad de los artistas:

En lugar de responder aquí a la cuestión: «¿Qué es una obra de teatro?», preferiría recitar un poema. No me parece razonable definir de manera arbitraria una forma artística cualquiera, y sé que la experiencia que yo pueda tener respecto a la creación no me ayuda en nada a juzgar los diferentes valores estéticos de una obra. Ya sea prosa o poesía (y considero que no existe ninguna diferencia fundamental entre ambas), la escritura es una creación azarosa. Es decir, creo que ciertos pasajes, ciertos párrafos han sido creados para que el lector deje volar su imaginación a partir de una nota sensual, de un matiz sentimental, de un destello del deseo o de la memoria. Un análisis estético tiene una función opuesta. El lector jamás debe perder la atención. Por el contrario, debe mantenerla constantemente en un universo preciso, lúcido y cerebral.

El deber del artista es ir hasta el final de su propia visión y, una vez hecho esto, seguir considerándola verdadera. (Si empleo las palabras «artista» y «visión», a riesgo de parecer pedante, es por afán de exactitud y para dejar bien clara la diferen-

cia con los escritores de oficio cuyos problemas son completamente distintos.) Degraciadamente, hay que reconocer que el artista está expuesto a toda clase de presiones exteriores por parte de editores, agentes y directores de periódicos. El editor pretenderá que tal o cual personaje no muera, que el libro tenga un «final feliz». El agente aconsejará algunos efectos melodramáticos. Amigos y espectadores propondrán diversas opciones. El escritor de oficio puede obedecer a esas presiones y pensar únicamente en la respuesta del público. Un creador debe estar convencido de sus propias intenciones y proteger su obra de cualquier influencia extraña. Lo cual le aboca a menudo a la soledad. Todos tenemos miedo de sentirnos solos. Pero el creador que soporta durante mucho tiempo presiones externas conoce otra clase de miedo [...]. Pienso en los largos años que pasó James Joyce luchando contra sus editores, contra la mojigatería de su época, y finalmente contra los plagiarios de todo el mundo. Pienso, también, en la paciencia jupiterina de Marcel Proust, en su fe en la grandeza de su trabajo. Generalmente, la comunicación se establece demasiado tarde, sin que la parte terrenal del artista en cuestión encuentre recompensa. Poe murió sin que nadie compartiese su visión. Antes de encerrarse en su locura, Nietzsche escribió a Cosima Wagner, en una carta desesperada: «¡Si al menos dos personas pudiesen comprenderme!»[28]

Al referirse a *Frankie y la boda*, Carson retoma todo cuanto afirma en su carta a John Van Druten, a veces al pie de la letra, antes de concluir:

> Yo pensaba que el lirismo tragicómico de la obra plantearía un nuevo problema. El humor y el sufrimiento coexisten a menudo en una misma réplica, y me preguntaba cómo respondería el público a eso. Pero Ethel Waters, Julie Harris y Brandon De Wilde, admirablemente dirigidos por Harold Clurman, interpretaron sus papeles tal y como se debe interpretar una fuga, con una precisión y una armonía sorprendentes.
>
> Algunos críticos se preguntaron si un drama tan poco convencional merecía ser considerado una «obra de teatro». Soy incapaz de responder a esa pregunta. Sólo sé que *Frankie y la boda* es una visión a la que el amor y la fidelidad de algunos artistas dieron vida.[29]

Ese mismo mes de abril, *Frankie y la boda* obtiene el premio a la mejor obra de la temporada (del 1 de abril de 1949 al 31 de marzo de 1950) concedido por los críticos teatrales. Carson McCullers recibirá otras dos distinciones, el premio a la primera obra novel producida en Broadway (The Donaldson Award) y la

medalla de oro al mejor autor dramático del año (The Theatre Club Gold Medal). Una vez más, Carson triunfa de manera espectacular en su primer intento en un ámbito desconocido. Es evidente que, aunque no domina aún la técnica, tiene un concepto moderno del teatro. A los ojos de los especialistas estadounidenses, su obra se ha convertido en un hito fundamental «en la historia del teatro norteamericano, no sólo por sus cualidades intrínsecas sino porque transgrede las leyes tradicionales que definían el concepto de acción en el teatro». También «porque es uno de los rarísimos casos en que se ha logrado adaptar con acierto una novela al teatro, junto con uno o dos más, entre ellos *El arpa de hierbas* de Truman Capote», insiste Gerald Weales[30] en su libro *American Drama since Wordl War II*. «*El arpa de hierbas* –precisa– está repleta de ecos de Carson McCullers, lo cual no redunda en su provecho [Carson acusará a Capote de haberla plagiado] [...] pues lo copiado no es tan importante como lo que Capote no consiguió copiar: la calidad, el tono, la esencia de la obra de McCullers.»

El éxito se mide también en dólares. Con una obra que atrae a muchos espectadores, se gana mucho más dinero que con una novela, aunque sea un best-séller. Carson y Reeves están obnubilados. Por primera vez en trece años de caótica vida en común, tienen dinero. Incluso se creen ricos, aunque sea efímeramente. Para demostrárselo a sí mismos, se mudan a uno de los edificios *chic* de la ciudad, el famoso Dakota, junto al Central Park West, en el que cualquier estrella que se precie debe vivir en algún momento de su vida. Esta clase de gestos de jóvenes bohemios –que suelen hacer espontáneamente cuando están juntos– es la que, en el fondo, los hace tan conmovedores. Otra grata y emocionante sorpresa para Carson es que Mary Tucker, su antigua profesora de piano de Fort Benning (cuya partida la perturbó tanto y cuyo recuerdo probablemente guarda relación con el personaje de Frankie Addams), le escribe para felicitarla, tras quince años de silencio. Carson y Mary vuelven a verse, y a partir de entonces se mantendrán siempre en contacto, e incluso Carson, durante los años venideros, irá a refugiarse alguna que otra vez a casa de los Tucker, en Virginia, la primera, ese mismo año en otoño, para reposar durante dos semanas.

Al ver tan gloriosamente recompensado el enorme esfuerzo que ha hecho para seguir viva y activa, Carson piensa que debe intentar de nuevo llevar el tipo de vida que habría podido tener sin la incapacidad generada por sus ataques. Carson sufre, pero es «indestructible», como le repite Reeves, algo que parecen confir-

mar los numerosos viajes que emprende, la mayoría de las veces con su ayuda.

Sin embargo, cuando el 20 de mayo embarca rumbo a Irlanda lo hace sola; tiene pensado visitar a la novelista Elizabeth Bowen, a quien acaba de conocer en Nueva York y de la que, según ella, está –una vez más– enamorada. Casi podría decirse que Carson se ha autoinvitado a Bowen's Court, la espléndida casa solariega de la familia Bowen, construida en 1775, afirmando que en ella podrá trabajar a gusto en su nuevo manuscrito, *El reloj sin manecillas*. Ya antes de partir, el viaje comienza mal: Carson ha calculado mal los usos horarios y ha llamado al castillo en plena noche. Un mayordomo, muy británico, le ha respondido: «Señora, son las cuatro de la mañana. ¿Puedo sugerirle que vuelva a llamar un poco más tarde?» El incidente, que había provocado en su casa un colosal ataque de risa, hacía las delicias de Carson. Pero ni al mayordomo ni a la señorita Bowen debió de hacerles gracia semejante metedura de pata, por parte, además, de alguien que ni siquiera se había molestado en disculparse.

Al llegar a Bowen's Court, Carson se siente impresionada por la magnificencia de los lugares, pero también desplazada, en todos los sentidos de la palabra. No comprende en absoluto el comedimiento de Elizabeth Bowen, su extrema pero distante cortesía, sus maneras, su perfecta educación, acendrada durante generaciones. No trabaja, y se aburre. Ella, que creía tener muchas cosas que compartir con esa mujer, de artista a artista, se da cuenta de que no tienen nada en común. «Desde su llegada, Carson, que fue bien recibida en casa, se mostró –debo decirlo– bastante acaparadora, por emplear un eufemismo», dirá, en 1971, Elizabeth Bowen a Virginia Spencer Carr, en una entrevista que debió de ser bastante jugosa, pero que evidencia ante todo una sutil lucidez y una cierta ternura por la inquietante joven que era Carson McCullers:

> Siempre intuí en Carson un cierto afán destructivo, y por esa razón decidí no intimar demasiado con ella. Sentía un afecto real por su persona, e innegablemente Carson irradiaba una aura de talento que obligaba a respetarla. Es posible que el ambiente que la rodeaba no fuese bueno para ella [...]. En cualquier caso, nuestra relación no puede ser descrita como una «profunda amistad», en el sentido en que me vanaglorio de estar vinculada por una «profunda amistad» a esa otra representante del sur de los Estados Unidos que es Eudora Welty. [...]. Carson permanece en mi memoria como una niña prodigio, aunque su

arte, como ahora sabemos, sea grande, sombrío y por encima de todo extremadamente elaborado. Recuerdo su cara, su manera de ser, de escuchar con una afectuosa congoja, y siempre la recordaré así.[31]

Carson envía un telegrama a Reeves diciéndole que le echa de menos, y se cita con él en Londres. Reeves aguardaba una señal así para salir de su abulia, y sobre todo para tener una razón «válida» para abandonar su trabajo, del que está harto, en la emisora de radio. Así que, en cuanto puede, va a Londres a buscar a Carson, y ambos se marchan enseguida a París, ciudad que parece ejercer sobre ellos la misma singular atracción. En cuanto llegan, comienzan a hacer proyectos para instalarse de nuevo allí de manera permanente. Van al Hotel de la Universidad, luego a casa de su amigo John Brown, que siempre les echa una mano. También Tennessee Williams está en París; ve con bastante frecuencia a la pareja, que ha reiniciado su «vida parisiense»: amigos, cafés, salidas nocturnas. Los médicos le han dicho a Reeves que no beba más que un poco de vino pero, tanto para él como para Carson, «un poco», como ya sabemos, es una noción un tanto imprecisa.

Tennessee Williams acaba de escribir *La rosa tatuada* para Anna Magnani, actriz que le fascina. Parece ser que Carson, en aquel mes de junio de 1950, cenó con la Magnani y con Tennessee una noche.[32] Un encuentro del que desearíamos saber más, así como nos gustaría comprender mejor las razones de aquel viaje errabundo realizado en la primavera de 1950: Carson, desplazándose con suma dificultad, se traslada en muy pocas semanas de Londres a París, de París a Londres, antes de reencontrarse con Reeves en Bowen's Court (donde conocerán a la novelista Rosamond Lehmann, que les seducirá mucho y que, a su vez, fraternizará emotivamente con ellos) y de regresar poco después a Nueva York. Al volver, a primeros de agosto, Carson y Reeves se separan una vez más. Él alquila un apartamento en Manhattan y ella regresa a Nyack junto a su madre, tras pasar unos días con varios amigos, en Nueva York y en Fire Island.

Reeves vuelve a beber, y Carson se siente muy angustiada, y tan sólo encuentra alivio cuando su madre se hace cargo de ella. Nuevamente la idea del divorcio está en el aire. Pero Reeves afirma que va a salir del bache. Reingresa en Alcohólicos Anónimos, se pone a buscar empleo y encuentra un trabajo de oficina, no muy excitante, en la Banker's Trust Company. A partir del mes de octubre, vuelve a frecuentar Nyack los fines de semana.

Ese mismo mes, Jordan Massee visita a su prima, a quien no ha visto desde que ésta regresó de Irlanda. En su diario, Jordan cuenta extensamente los días que pasó con «el clan Smith-McCullers».[33] Carson está bastante bien, aunque pasa mucho tiempo en cama. En cuanto a Reeves, ha retomado el papel de marido que vuelve de la gran ciudad cada fin de semana. Sin embargo, parece que antes de la llegada de Jordan hubo cierta tensión en la casa, y que a Carson le hacía especialmente feliz cualquier diversión. Además, tuvo lugar «una riña muy desagradable después de cenar». Carson se retira a su habitación e invita a su primo a subir para hablar con él. Está muy preocupada: una amiga le ha contado que la gente habla mal de ella. Y Jordan Massee se pregunta, ingenuamente, por qué, en el caso de que tales palabras desagradables hayan sido efectivamente dichas, «la amiga» se las ha repetido a Carson... Al leer su diario íntimo, se advierte toda la sincera ternura que sentía Jordan por su prima, su compasión, su buen juicio incluso, pues jamás se deja llevar al terreno de los fantasmas de Carson. Así, por ejemplo, al recordar que ella le había dicho que deberían haberse casado, pues se habrían entendido muy bien y habrían sido felices juntos: «[Carson] estaba convencida de que si nos hubiésemos conocido antes, antes de que apareciese Reeves, nos habríamos casado. Yo me sentía un tanto incómodo, porque sabía que jamás habría funcionado, pero la idea parecía causarle tanto placer que me cuidé muy mucho de contradecirla.»

A la mañana siguiente, el ambiente parece más calmado, todos desayunan en la habitación de Carson mientras hablan de política. Un tema en el que Reeves se siente como pez en el agua y sobre el que habla a gusto: «Reeves sigue pensando que el capitalismo ha fracasado y que está a punto de irse al garete, pero no es prosoviético, al contrario. Hablamos de Emma Goldman [militante anarquista y feminista] y de la nobleza de su desilusión. Yo les cité la frase que dijo Isadora Duncan al llegar a París tras su primer viaje a la Unión Soviética: "Esa gente tiene embalsamada la Revolución en la plaza Roja."»

Algunos días después, Jordan Massee vuelve a ver a Carson en Nueva York, en una fiesta que da Tennessee Williams en honor de Edith Sitwell. La reputación de ésta, tanto de excéntrica aristócrata británica como de refinada poeta, había despertado en Carson unas ganas enormes de conocerla. Jordan Massee, en su diario, con fecha del 31 de octubre, hace una divertida descripción de la llamativa entrada de Edith Sitwell, «muy digna, muy "gran dama", pero de una manera muy natural, como una auténtica reina, sin

pose. Muy "gran dama" y al mismo tiempo muy sencilla, a pesar del enorme anillo que llevaba, adornado con un topacio del tamaño de un huevo».

> Lucía un enorme brazalete de oro –oriental, creo–, unos zapatos estilo inglés sin tacón, un largo vestido negro bajo una larga capa negra que le llegaba hasta el suelo y que en ningún momento se quitó, y, por último, un sombrero bastante peculiar. Se acomodó en el centro del sofá, y, uno por uno, nos fueron presentando. Era de una gran sencillez, y su sosegado encanto, sus divertidas historias hicieron que enseguida nos sintiéramos a gusto. Yo me esperaba esa clase de comportamiento exótico destinado a *épater le bourgeoise*, pero creo que ella sencillamente se atrevía a mostrarse tal y como era. Carson se sentó a su lado, y estuvieron charlando un buen rato. *Dame* Sitwell la trató tan cortésmente como a un niño nervioso, y le prometió que, al regresar a Inglaterra, le enviaría todos sus poemarios, e incluso algunos poemas inéditos. Carson, a su vez, le preguntó si podía enviarle sus propios poemas, y *Dame* Sitwell le respondió: «Querida, espero que así sea. Sería un detalle por su parte.» Como Carson le dijo varias veces que yo era su primo preferido, *Dame* Sitwell nos invitó a ambos a asistir a la lectura poética que iba a realizar en el Museo de Arte Moderno. Era mi única oportunidad de oírla recitar, pues el año pasado el museo cobraba veinticinco dólares por entrar, y este año probablemente costaría lo mismo.[34]

Jordan y Carson aceptaron con alegría aquella invitación. Junto con una carta de agradecimiento, Carson le envía un ejemplar de *El corazón...* y de *Frankie y la boda*. Después de haberlos leído, Edith Sitwell le escribe, el 21 de noviembre, una extensa y hermosa carta,[35] que evidencia su sincera admiración por el talento narrativo que acaba de descubrir, sin dejar de subrayar la distancia que existe entre la madurez de su trabajo y su eterno aspecto juvenil. «No cabe la menor duda de que es usted una escritora excepcional.» *El corazón...*, la primera novela de Carson, de la que Edith Sitwell cita varios pasajes, le parece «una obra maestra de compasión, de comprensión y de escritura. ¡Qué gran escritora - nata es usted!». *Frankie y la boda* también le gusta, y quizá le impresiona aún más por la calidad poética de su estilo. «Realmente posee usted la mirada, el espíritu, la sensibilidad de un gran poeta, al mismo tiempo que la inteligencia, el sentido de la construcción de la trama y de los personajes de un gran narrador [...]. Ningún libro me ha impresionado hasta ese punto durante

los últimos años [...]. Permítame que le exprese mi más sincero afecto y mi más profunda admiración.» Durante los próximos años, ambas escritoras volverán a verse en distintas ocasiones. Para Edith Sitwell, la emoción de aquellas lecturas fue inolvidable, y siempre acogió en su casa a Carson, cuando ésta viajaba a Inglaterra, con la mayor deferencia, algo que pone de relieve su enorme calidad humana.

A primeros de 1951, Carson vende los derechos cinematográficos de *Frankie y la boda* a Stanley Kramer. Este nuevo ingreso monetario le permite comprar para su madre la casa de Nyack y tener, por fin, la sensación de vivir en un lugar propio. Esta alegría se completará, a lo largo del invierno y de la primavera, con varios hechos que confirman su importancia en la literatura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. Un gran retrato suyo y de Tennessee Williams aparece en *Vogue* el 15 de abril, lo que evidencia tanto sus logros literarios como su inmenso éxito en Broadway. En mayo llueven las críticas favorables, cuando la editorial Houghton Mifflin publica, en edición de bolsillo, *La balada del café triste y otros relatos*, volumen que contiene un texto inédito, «A Domestic Dilemma» («Un problema familiar»),[36] breve compendio del humor y de la crueldad metódica de la autora.

Emily vive con su marido, cerca de Nueva York, en una casa con vistas al Hudson, semejante a la de Nyack. Su marido, Martin, trabaja en la ciudad, pero el jueves, día libre de la sirvienta, hace todo lo posible por regresar antes, pues desde hace algún tiempo su mujer está deprimida, alcoholizada, y él está preocupado por sus dos hijos. Con razón. Ese día, «su beso olía a jerez», y Emily, al preparar unos pasteles para los niños, había echado pimienta de Cayena en vez de canela... Al igual que en «Un instante de la hora siguiente»[37] (aquel texto que –injustamente– había criticado Sylvia Chatfield Bates), Carson McCullers describe con mucho tino el alcoholismo, la manera en que surge la dependencia, que uno siempre suele negar. Y sabe, con igual acierto, distanciarse suficientemente del tema –a pesar de que a ella le concierne tanto como a Reeves– como para que el relato no parezca un lamento o una confesión.

> Mientras hacía la cena, intentaba, una vez más, comprender cómo había surgido semejante problema en su hogar. Era cierto que a él mismo siempre le había gustado beber. Era cierto que en Alabama les parecía de lo más natural prepararse unos cócteles. Y que, durante años, se habían acostumbrado a beber dos o

tres vasos antes de cenar, y un último vaso antes de acostarse. Y también que, la víspera de las vacaciones, solían irse de juerga y ponerse un tanto piripis. Pero Martin jamás en su vida había considerado el alcohol como un problema. Acaso un derroche, que se iba agravando cada vez más a medida que crecía la familia. Pero nada más. Tan sólo ahora que trabajaba en Nueva York se había dado cuenta de que su mujer bebía demasiado. De que se pasaba el día «soplando».

Una vez descubierto el problema, Martin había intentado analizar su causa. Sin duda el traslado de Alabama a Nueva York había trastornado a Emily.

La vida en el Norte, demasiado rígida, poco sociable, pesa en el ánimo de Emily. Echa de menos la ciudad que tanto le gustaba, París, es decir, París-City, Alabama... Las escenas caseras entre Emily y Martin son terribles. «Él veía cómo su juventud se hacía añicos bajo los golpes de una borracha, y cómo ésta iba minando sutilmente su virilidad.» Pero ante el cuerpo dormido de Emily renace la emoción, y el relato concluye con esta imagen: «Su mano temblaba extendida hacia el cuerpo de Emily, y el deseo duplicaba la pena en la complejidad infinita del amor.»

Las críticas son excelentes y el libro publicado por Houghton Mifflin se vende bien. El *New York Times* se felicita de que los Estados Unidos sea el país de Carson McCullers y de William Faulkner.[38] Aun sin poseer la capacidad de Faulkner (teniendo en cuenta que tan sólo tiene treinta y cuatro años, y que nadie puede saber cómo se habría desarrollado su obra de no haber sido por la enfermedad), Carson McCullers sabe cómo crear ambientes, personajes inolvidables y un entramado simbólico de infinitas repercusiones. Curiosamente, cuando uno la lee, las situaciones que describe se quedan fielmente grabadas en la memoria. Oliver Evans es quien más ampliamente ha analizado, a propósito de *La balada del café triste*, las afinidades entre el fascinante personaje de Miss Amelia y la Emily de «Una rosa para Emily» de Faulkner, recluida en su casa, en la que nadie, salvo un criado negro, ha entrado desde hace diez años. Ambas son mujeres fuertes, que reivindican su independencia sin temer la marginación que ésta conlleva. Ambas pasan por «locas» en sus respectivas comunidades. Las dos historias provocan un malestar similar, e idéntica admiración por la precisión con la que están escritas. «[Este relato] es de una soberbia concisión –afirma Coleman Rosenberger a propósito de *La balada* en el *New York Herald Tribune* del 10 de junio de 1951–, arrastra con tanta facilidad al lector a través del

relato que éste puede no advertir, en una primera lectura, cuán profundamente se halla inmerso en su simbolismo.»

La revista *Time* estima que, indiscutiblemente, Carson McCullers es, por esas fechas, uno de los doce escritores claves de su país.[39] Al año siguiente, cuando el libro se publica en el Reino Unido, el *Times Literary Supplement*, que hasta entonces siempre se había mostrado muy reticente hacia su obra, sitúa a Carson McCullers «en la primera línea de los jóvenes escritores norteamericanos».[40] Pero el texto más importante, firmado por V. S. Pritchett, aparecerá –también en Inglaterra– el 2 de agosto de 1952 en *The New Statesman and Nation*:

> Todos esperábamos que surgiese un talento norteamericano –de la talla de Faulkner, por ejemplo– que construyese sus propias estructuras imaginativas o intelectuales [...]. Pues bien, Carson McCullers es un talento de esa clase y, a mi juicio, la novelista norteamericana más estimable de su generación [...]. Es una típica autora del Sur profundo, pero su paisaje mental posee esa clásica y melancólica autoridad, esa indiferencia ante un conformismo que parece más europeo que norteamericano. Carson McCullers es consciente de la originalidad, la audacia y la compasión que la habitan. Los diversos textos que conforman el volumen de *La balada del café triste* [...] producen un impacto similar a la impresión que causan escritores tan profundamente diferentes como Maupassant y D. H. Lawrence. A destacar, sobre todo, su valerosa imaginación; es decir, una imaginación lo bastante atrevida como para afrontar cuanto hay de terrible en la naturaleza humana sin perder la sangre fría, ni la calma, ni la dignidad, ni el amor. Carson McCullers posee ese «ojo dorado» –que nada teme– al que alude en una de sus novelas [...]. Se puede objetar que la extrema extrañeza de unos personajes como los de *La balada del café triste* tiene algo de folclórica, pues, de hecho, parecen figuras menores nacidas en alguna comarca tipo Powys,* en versión norteamericana. Y acaban siendo el tema de alguna balada burlesca local. Pero la compasión de la autora les otorga su momento de dimensión homérica en la gran tragedia universal. Y entonces adquieren «grandeza». Para ser más exactos, habría que definir la naturaleza de su talento diciendo que la señorita McCullers observa el destino humano tan sólo a través del corazón. [...] La señorita McCullers demuestra poseer un asombroso don para mostrar la manera en que emerge el inconsciente. Es una maravillosa observadora –algo raro entre los autores anglosajones– de las diversas formas del amor. Sus grandes dotes

* John Cowper Powys (1872-1963), escritor británico, autor, entre otras obras, de *La novela de Glastonbury* (1932). *(N. del T.)*

literarias, en fin, la convierten en una escritora de altísimos vuelos, aunque éstos están implícitos en la que se puede considerar su mayor virtud: su constante capacidad para comprender la experiencia humana en todos sus estados.

A Carson McCullers le viene como agua de mayo ese éxito renovado, ese reconocimiento (a principios del año siguiente, 1952, será elegida miembro de la Academia Nacional de las Artes y las Letras), ese puesto consolidado entre los grandes escritores, para poder soportar las nuevas dificultades que se le presentan. Por un lado, constata, a finales de 1950, tras consultar a varios médicos, la realidad de lo que presentía: jamás recuperará la movilidad de sus miembros. Por otro, Reeves ha dejado el Banker's Trust para iniciar una nueva cura de desintoxicación. Así que, entre hospitalización y hospitalización, de nuevo es acogido en Nyack. Carson organiza allí varias veladas. Algunas de las personas que luego, después de su muerte, la criticarán con tanta dureza (empezando por Lilian Hellman), acuden gustosamente a la pequeña ciudad para participar en ellas.

Las quinientas representaciones de *Frankie y la boda* en L'Empire sin duda tienen mucho que ver en este nuevo y repentino interés por su autora. David Diamond, que había perdido un poco de vista a Carson y a Reeves, asiste a uno de aquellos *parties* en junio; curiosamente, a Virginia Spencer Carr le parece tan importante lo que éste dice en su diario acerca del alcoholismo de Carson que le consagra más espacio que a la recepción crítica de *La balada del café triste*. El joven, que había tenido una breve historia sentimental con Reeves cuando vivían juntos en Rochester, a principios de los años cuarenta, llega desde Nueva York con él, la noche del 26 de junio de 1951. A su juicio, Carson parece más enferma, más frágil, más angustiada y encerrada en sí misma que nunca, aunque su parálisis es menor de lo que se temía (no la había vuelto a ver desde que ella sufrió su primer ataque). Diamond subraya que, al entrar él, Carson estaba bebiendo whisky como si fuera zumo de naranja, y se hallaba sumida, casi constantemente, en una especie de bruma alcohólica (cosa bastante cierta) sin ser muy consciente de ello (cosa no tan segura).

Si David Diamond hubiese leído el cuento titulado «Un problema familiar», sin duda habría sido menos tajante. Pero en ninguna de sus intervenciones, recogidas, tras minuciosa pesquisa, por Virginia Spencer Carr, parece tener en cuenta el trabajo de escritora de Carson. En su caso, casi todo se reduce a la mera anécdota biográfica y a todo tipo de especulaciones erótico-sentimentales. Ade-

más, aquella noche de 1951 precisamente, todo cuanto Diamond anota en su diario tiene un tonillo muy antipático. Quizá sencillamente porque Diamond lleva mal el tener que enfrentarse al recuerdo de su juventud junto a Carson y Reeves y de sus comunes desmanes alcohólicos. Se alegra de que Reeves se esté desintoxicando y «volviendo a ser alguien con quien resulta agradable charlar». Afirma que la madre de Carson también ha dejado de beber y, por tanto, se lleva mejor con su yerno, afirmación que contradice el testimonio de Lilian Hellman, quien, a las seis de la mañana, tras pasar aquella noche en Nyack, se encontró a Margueri-te Smith borracha como una cuba en la cocina.

Justo un mes después, el 28 de julio, Carson embarca en el *Queen-Elizabeth* rumbo a Inglaterra, mientras Reeves, supuestamente, se halla de nuevo en un hospital desintoxicándose. Este viaje es uno de los episodios más rocambolescos de su vida común, una escena de esas deliciosas comedias americanas de los años cincuenta trasladada de la pantalla a la realidad. Ésa es, al menos, la impresión que produce el relato que de él hizo Carson, tal vez hermoseado al cabo de los años. Así, tal cual,[41] ha entrado a formar parte de la «leyenda dorada» de la autora. Pero, adornado o no, el hecho se resume en que: Reeves embarcó clandestinamente en el barco, como en un «juego de niños» tamaño natural. Carson cuenta que había vislumbrado varias veces, en una crujía, una silueta extrañamente parecida a la de Reeves. Al tercer «encuentro», se sintió tan intrigada por la similitud que decidió ir a consultar la lista de pasajeros. Ningún James Reeves McCullers figuraba en ella. Al tercer día de travesía, un mozo le trajo una nota firmada por Reeves, en la que le decía que estaba a bordo y que necesitaba su ayuda. Petición a la que, según ella, respondió con este mensaje: «¿Por casualidad no tendrás un ratito libre para desayunar?» Estupenda anécdota, aunque poco creíble: el personal de un barco rara vez transmite invitaciones a los pasajeros clandestinos... Es más probable que Reeves, que no ha comido nada desde que zarpó el barco, se haya presentado en su cabina. Carson se ve obligada a ayudarle a regularizar su situación, a pagarle el billete. Al llegar a puerto, las autoridades británicas no le permiten desembarcar: Reeves no tiene pasaporte. Tuvo que presentarse a bordo un cónsul de los Estados Unidos para asegurar que la embajada respondía por él.

La comedia cae en lo sórdido: Reeves obtiene un permiso de quince días, durante los cuales todo son calamidades. Acude con Carson a las fiestas a las que ha sido invitada; en casa de Edith Sit-

well, se emborracha hasta perder el conocimiento. Generalmente, acaba tirado en un rincón. Los anfitriones británicos de Carson parecen mirar todo aquello con la tradicional flema que se les atribuye, pero Carson, en cambio, se muestra más bien aliviada al ver partir a Reeves. Éste, al llegar a los Estados Unidos, se encuentra de nuevo sin trabajo; vuelve a Nyack, donde, cara a cara con Marguerite Smith, espera el regreso de su mujer.

Tres meses tendrá que esperar. En Inglaterra, los amigos de Carson, figuras del mundillo literario (a la cabeza del cual están David Garnett –que la tiene por uno de los pocos escritores norteamericanos dignos de respeto–, David Gascoyne, Rosamond Lehmann y algunos otros), son muy hospitalarios y tienen por costumbre acoger a otros artistas en su casa durante unos días.

Carson, sin embargo, no es una invitada acomodaticia. Permanece poco tiempo en sus casas, salvo en la de David Gascoyne, donde pasa la mayor parte de su estancia. Trabaja en un extenso poema que comenzó en el barco: «The Dual Angel: A Meditation on Origin and Choice» («El ángel doble: meditación sobre el origen y la opción»), que no conseguirá acabar hasta el mes de diciembre en Nyack, pues cae enferma en Londres y se lanza a una nueva aventura, esta vez médico-sentimental. David Gascoyne le presenta a Katherine Cohen, esposa de su editor inglés y psiquiatra, quien, de inmediato interesada por el caso clínico que representa Carson, la convence para que se deje tratar por ella. Carson, seducida a su vez por la doctora Cohen, acepta.

En sus cartas a Reeves –la mayoría sin fecha y casi ilegibles, escritas a lápiz–,[42] Carson se muestra prolija a la hora de hablar de esta nueva «amiga imaginaria», que tiene cuarenta y seis años y que «comenzó a estudiar tarde, a los treinta y siete, [pues] tuvo que abandonar la escuela a los catorce para ganarse la vida». Carson ingresa en el hospital para que la doctora Cohen la examine. Según ésta, todas las pruebas que le hacen demuestran que Carson McCullers no sufre ninguna enfermedad orgánica. Su parálisis es, pues, de origen psíquico, y no debida a un ataque cerebral. Luego es posible tratarla. Y curarla.

Hoy, tras el diagnóstico preciso que se le dio (demostrando que Carson McCullers había sufrido durante su infancia un reumatismo articular que no fue tratado a tiempo), nos es posible medir la crueldad de aquel nuevo error, con la consiguiente falsa esperanza que originó. Katherine Cohen le propone recurrir a la hipnosis. Carson se somete con entusiasmo al tratamiento, convencida de que así podrá recuperar la movilidad del costado izquierdo.

En sus cartas, evoca con absoluta confianza el éxito asegurado del tratamiento que va a seguir. También da nuevas muestras de ternura y cariño hacia Reeves, a quien, según repite ella una y otra vez, echa de menos. Está preocupada por él, le anima a ser fuerte: «Debes luchar para restablecerte y recuperar la salud. Creo en ti, confío en ti. Sé, en lo más profundo de mi corazón, que no me fallarás.» «Me pregunto si aún sigues pensando en ese viejo sueño tuyo de llegar a convertirte en médico –le dice en otra carta–. Tienes una mente científica, y tanto cariño, tanta humanidad que dar.»[43] Escribir a Reeves es una necesidad imperiosa para Carson, y lo hace incluso cuando se siente mal. De ahí que muchos párrafos de esta correspondencia sean completamente ilegibles. En la carta más extensa que le envía (sin fechar, aunque, por el matasellos, sabemos que llegó a Nyack el 25 de agosto), Carson intenta decirle hasta qué punto ha estado enferma. Además de ser víctima de un gran «desasosiego mental», lleva tres días sin poder dormir ni caminar:

> Luego ocurrió algo así como un milagro. ¿Recuerdas aquel caleidoscopio que me regalaron los Poor [Henry Varnum Poor, pintor amigo] aquel primero de año en que me encontraba incesantemente enferma? Al mirar a través de él todos los colores y las formas, de manera misteriosa, todos los horrores que se habían apoderado de mí se modificaron. No desaparecieron, pero las imágenes se transformaron. Y la oscuridad devino resplandor. Llamé a Katherine Cohen, ya sabes, te he hablado de ella, la mujer de Dennis Cohen. Nos hemos hecho amigas. Ya, ya: te imagino a punto de tomarte una cerveza con jengibre y diciéndote que se va a desatar un nuevo drama... Ríete si quieres. La verdad es que todo esto es bastante gracioso. Ella es médico, el único auténtico médico que he conocido que no se ha lavado las manos y me ha dejado abandonada a mi suerte. Jamás me he sentido tan afín a alguien. Supongo, claro, que ahora pensarás que es mi nueva amiga imaginaria. Pero te equivocas, es real. Muchas veces me has dicho que temías el momento en que conociera realmente a la amiga de mis sueños. Tienes miedo de que te excluya. Pero escucha, Reeves, eso jamás sucederá. Nadie sabe mejor que Katherine el error que supondría nuestra separación, y, te repito, eso jamás sucederá, a menos que tú lo quieras, como ha sucedido tantas veces.
>
> Voy a restablecerme en cuerpo y alma, y seré una amiga mucho más agradable, más fácil de llevar en el trato cotidiano. ¿Sabes, Reeves? También yo he temido a menudo conocer a la amiga de mis sueños. No me preocupaba que fuese o no bonita. Pensaba que aunque fuese tuerta, o estuviese incapacitada por

haber sufrido algún tipo de achaque, la aceptaría tal cual. Pero, mira por dónde, Katherine es de esas bellezas que te dejan sin aliento. Habría tanto que decir, y estoy tan anegada por las imágenes [...]. Una cosa más, querido. Quisiera darte las gracias por tu comprensión –tu sabiduría–, que posibilita el hecho de que te escriba esta carta. Me siento, en cierto modo, exaltada. Naturalmente, esto no va a durar mucho tiempo. Esta iluminación desaparecerá. Pero también reaparecerá, una y otra vez [...]. Dentro de unos días, Katherine se marcha a Amsterdam. Algo suyo permanecerá conmigo, y ella regresará. Tu enervamiento a causa de la separación geográfica (el hecho de que yo me marche sola a Europa o a cualquier otra parte) es consecuencia del debilitamiento de tu amor por mí, de una carencia, de tu imposibilidad para comprender que el amor y la confianza van juntos [...].

También Reeves desea creer en ese tratamiento, como desea creer, continuamente, que su relación con Carson va a apaciguarse, gracias a una especie de milagroso regreso a los orígenes que borrará todos los desastres intermedios... De hecho, algo así es lo que ocurre constantemente, aunque de manera muy provisional: se separan para reencontrarse; luego se dejan de nuevo para de nuevo volver a tomarse.

En Londres, como era, ay, de esperar, el tratamiento por hipnosis resulta ser un fracaso total. Carson está tan desesperada que afirma tener la sensación de que ha empeorado: sus miembros, según ella, son más torpes y dolorosos que nunca. Desearía que, al menos, Katherine Cohen la consolase rodeándola de afecto. Pero ésta, avergonzada, sin duda, por haber prejuzgado sus capacidades terapéuticas, se vuelve cada vez más fría, distante, «profesional». Carson telegrafía a Reeves y regresa a Nyack a finales de octubre. Está, como es fácil imaginar, muy deprimida. Para «cambiar de aires», Reeves le propone un viaje a Nueva Orleans pero nada más llegar Carson se pone muy enferma, y es presa de una violenta fiebre. Ambos regresan en cuanto pueden, y Carson va directamente al hospital, en donde le diagnostican una bronconeumonía y una pleuresía. Tras esta nueva alerta, los dos, Carson y Reeves, deciden dejar de huir uno del otro, o de huir juntos hacia cualquier país «providencial», el único que, suponen siempre, puede asegurarles una relación ideal y pacífica. Dicen a sus amigos que, por ahora, van a quedarse en los Estados Unidos y a reiniciar su vida en común.

Una promesa vana. Un compromiso «de por vida» que tan sólo durará unas semanas.

7

«Tomorrow I'm Going West»

Como los dos adolescentes veleidosos que no pueden dejar de ser, Carson y Reeves inician el año 1952 haciendo exactamente lo contrario de lo que acaban de decidir. Un nuevo viaje a Europa. Primero, Italia (su amigo David Diamond se ha instalado en Roma), luego... donde les apetezca. Antes de embarcar, Carson trabaja, durante todo el mes de enero, en una parte de *El reloj sin manecillas*, que ella denomina «El pilón» (y que aparecerá al año siguiente en *Mademoiselle* y en la revista italiana *Botteghe Oscure*), y en la corrección del guión cinematográfico de *Frankie y la boda*. Si bien quienes la visitan tienen la impresión de que vive perpetuamente en medio de una neblina de alcohol –tal y como lo había advertido meses antes David Diamond–, Carson, en lo que a su trabajo se refiere, es rigurosa y precisa. Sabe muy bien cuál es su auténtica tabla de salvación: su obra, y nada ni nadie podrá quitársela, ni siquiera ella misma. Por entonces le escribe una larga carta a Fred Zinneman, el director de la película, para comentarle que el guión le parece muy flojo, pues carece totalmente de la tensión necesaria para crear la atmósfera del drama:

> En primer lugar, falta el tema básico de la obra: la necesidad de pertenencia. Frankie quiere formar parte activa del matrimonio, debido a su concepto tan personal de lo que significa «estar juntos». Pienso que también el soldado anhela desesperadamente pertenecer [*he is someone who is desperately longing to belong*, según la hermosísima expresión de Carson]. Al guión le falta coherencia y un cierto sentido de la forma.[1]

Carson analiza el guión casi escena por escena, y todas sus observaciones son muy acertadas. Admite que no es más que un primer borrador, y espera una versión más acabada. Le pide a Zinneman que le escriba a Roma, a casa de David Diamond, y le cita en París para el otoño. El director aprueba sus observaciones, y ambos inician así una correspondencia que se prolongará a lo largo del año, con vistas a ir perfilando el guión definitivo.

El 30 de enero, Carson, Reeves y su perra bóxer *Kristin* embarcan en el paquebote *Constitution* rumbo a Nápoles. Desde allí viajan en coche a Roma, y se alojan en el Hotel Inghilterra antes de trasladarse al apartamento que han alquilado en Castel Gandolfo, una pequeña localidad cercana a Roma, famosa por ser el lugar donde tradicionalmente veranean los Papas. Afortunadamente, la abogada Floria Lasky ha aceptado ocuparse de los intereses financieros de Carson. La pareja se ve obligada a calcular sus gastos, pues sabe que tan sólo cuenta para vivir con la pensión de Reeves y con la mensualidad que regularmente envía Lasky. Aquellos tres meses en Italia serán bastante caóticos y supondrán el fin de su amistad con el compositor David Diamond. Atrás queda ya la época en que creían formar un trío de amistad amorosa y creadora, aquel año, 1941, en que Diamond les dedicó su ballet *El sueño de Audubon*.

Reeves, ciertamente, está apesadumbrado y abatido. Carson, ahogando su natural malhumor en el alcohol, se vuelve cada vez más insoportable. No se siente a gusto en Italia, ni tampoco le gusta el apartamento de Castel Gandolfo... Aun así, no se decide a marcharse. O mejor dicho, en realidad no sabe adónde quiere ir. Y en cuanto a Reeves... Se limita a seguirla. Parece evidente que la pareja conserva bien poco de su antiguo encanto, sobre todo a los ojos de quienes les conocieron diez años antes. Máxime si se tiene en cuenta que el testimonio de David Diamond es, de nuevo, un tanto desagradable. Pues, ¿qué decir, si no, de un hombre que, casi veinte años después, cuando Virginia Spencer Carr acude a él, no parece capaz de analizar las cosas con un cierto distanciamiento, y que prefiere dar a la biógrafa algunos fragmentos de su diario íntimo, tal cual los había escrito? En ese diario, Diamond registraba minuciosamente lo que, según él, eran «los hechos», es decir, todas las pequeñas mezquindades cotidianas, todas las actitudes estereotipadas, todos los pensamientos mediocres (los suyos y los de sus interlocutores) que jalonan los días de cualquier persona, sea cual sea, por otro lado, su talento, su genio. Y ver cómo aquel hombre ironiza acerca de la inmadurez de Carson McCullers para enseguida anotar imperturbablemente que al

mirar a su nuevo compañero, Reeves había debido de pensar: «Por fin David ha encontrado a alguien que puede darle lo que yo era incapaz de darle», causa, más bien, risa.

Aquella primavera se encontraban en Roma algunos viejos amigos de Carson, como Wystan Auden. Éste, sin embargo, no tenía demasiadas ganas de verla. Carson prefería estar con Truman Capote, que también quería mucho a Reeves, pero las disputas entre Capote y ella eran cada vez más frecuentes y violentas. No es difícil imaginar las repetidas explosiones que dos «terrores geniales» –y rivales, además, en lo literario– podían producir al juntarse. En cuanto a Gore Vidal, también presente por entonces en Roma, está claro que no habría dudado en pasar la noche corriendo alrededor del Coliseo con tal de evitar a Carson McCullers. Pero como ella le devolvía con creces su desprecio, era fácil que no se encontrasen. Carson recibía también frecuentes invitaciones de los italianos que había conocido en la primavera de 1947, entre ellos Alberto Moravia.

Cada vez con mayor frecuencia, Carson «olvidaba» decirle a Reeves que también le habían invitado a él. De nada vale insistir sobre el estado en que volvía a casa, ni sobre el estado en que se encontraba a Reeves al volver. Parece que fue por entonces cuando empezaron a zurrarse, cosa que no había ocurrido antes. Reeves lo negará al principio, pero luego admitirá haberle «sacudido» un poco. Carson, por su parte, afirmará que la golpeaba con extrema violencia. Según ella, Reeves la amenazó varias veces con matarla y con tirarla por la ventana. André Bay, preocupado siempre por lo que le ocurría a su autora en cuanto ésta llegaba a Europa, recuerda que «por entonces circulaban diversas historias acerca del momento en que, supuestamente, Reeves había querido tirar a Carson por la ventana, en Roma. Según una de ellas, Carson, que temía continuamente volver a caer enferma, le había dicho: "Si un día sufro otro ataque, no me dejes así, te lo suplico, arrójame por la ventana. Prométemelo." Una noche, allí, en Roma, Carson, víctima de un grave malestar y de aquellas palabras dichas, se las había visto y deseado para hacerle comprender a Reeves, plenamente dispuesto a cumplir su promesa, que ya no deseaba que la tirasen por la ventana».[2] Cierto o no, el incidente «no desentona» con lo que sucedía en Roma entre aquellos dos niños enfermos de angustia, desamparo y alcohol.

Paralelamente, en lo que respecta a su trabajo, Carson hace siempre «lo que debe». Gracias a sus relaciones literarias, publica su poema «El ángel doble»[3] en *Botteghe Oscure*, inaugurando así una colaboración fructífera, pues muchos de sus textos aparece-

rán por primera vez en Europa en esa revista italiana. Carson tampoco olvida pasar por Milán a ver a su editor, cuando, a finales de abril, Reeves y ella suben en coche hacia París, con su perra y sus bártulos, preparados en unas pocas horas, tras decidir, de golpe y porrazo, que estaban hartos de Italia.

Han pasado casi seis años desde que la pareja visitara Francia por primera vez. Lejos queda ya aquella llegada triunfal de la niña prodigio norteamericana, novelista excepcional, y tan enternecedora con sus calcetines blancos (que, a pesar de todo, sigue llevando)... En París, nadie les aguarda ahora, y no tienen donde alojarse. Pero, por supuesto, recurren una vez más a John Brown, y éste, como siempre, responde a su llamada de auxilio y encuentra una solución. La casa de Brunoy, en la Essonne, donde vive con su mujer y sus dos críos, es muy grande. Así que les ofrece su hospitalidad. Pero enseguida se da cuenta, aunque algo tarde, de que ha sido muy imprudente. A pesar de que la casa es enorme, convivir con Carson y Reeves resulta bastante penoso. Aquel pésimo recuerdo alterará definitivamente las relaciones de la familia Brown con Carson. Tras la partida de ésta, jamás volverán a verse.

> Aquello era sencillamente insoportable –dice John Brown–. De nada serviría ahora sacar a colación todos los detalles sórdidos, que fueron muchos. Era imposible vivir bajo el mismo techo que aquellos dos, por mucha amistad que se tuviera con ellos: demasiado alcohol, demasiados gritos, demasiados dramas, demasiadas broncas de borrachos que ya no pueden controlarse. Reeves estaba todo el tiempo intentando dejar de beber. Carson le llamaba al orden, aunque también ella se pasaba el día bebiendo. No paraban de traer cajas y cajas de alcohol, y ella, al ver mi cara de desconsuelo, me decía, con todo el encanto del que era capaz: «No te preocupes, querido John, no es más que vino.» Carson ya no conseguía orientarse a causa del desorden de su vida, de su enfermedad, que la incapacitaba mucho, de su deseo de escribir, de su historia imposible con Reeves y de su dependencia del alcohol, de la que resulta difícil saber hasta qué punto era consciente. Por poner un ejemplo: Carson invitaba con frecuencia a algunos amigos. Pero luego, sin saber cómo ni por qué, las cosas siempre acababan mal. Carson se negaba a preparar lo que fuese, e incluso a salir de su habitación para saludarles. Reeves, como se sentía desamparado, se emborrachaba. Mantenían una abominable relación canibalesca. Pero ella era el vampiro. Con él, era de lo más caprichosa. Quería que la atendiese, que la cuidase constantemente. Carson poseía un colosal poder de destrucción.[4]

Al cabo de algunas semanas, sobrepasados por la situación y temiendo que aquel lamentable espectáculo afectase a sus hijos, los Brown les pidieron a los McCullers que se marchasen. Fue una sana decisión para todos, pues Carson y Reeves se ven obligados a buscar una casa en el campo y, tras encontrarla, recuperan la felicidad. Su sueño común –tener una granja propia– se vuelve casi realidad, aunque la propiedad que adquieren no es una granja exactamente, sino la antigua casa parroquial de un pueblecillo del Vexin, Bachivillers, a una hora de París más o menos; suficientemente lejos, si no se desea recibir muchas visitas. Por ahora, Reeves y Carson no piensan ver a nadie, excitados como lo están por vivir «en su casa» y tener un lugar, con jardín, para arreglar a su gusto. El terreno tiene media hectárea de superficie, y el huerto resplandece con sus manzanos, sus melocotoneros y sus perales. Poco después de su llegada, la pareja disminuye de manera natural su consumo de alcohol y, en consecuencia, riñen mucho menos. Reeves se dedica más bien al bricolage. Le gusta hacer confortable y agradable el lugar en donde habita, como ya había advertido Carson cuando vivió con él en Thompson Street, Manhattan, en 1949. En las tiendas reservadas a los militares (a las que, gracias a su hoja de servicios, tiene acceso), llena el maletero de su coche no sólo de botellas de alcohol –como ocurría antes– sino también de clavos, tablones para hacer estanterías, pintura, brochas y otros utensilios.

En sus cartas a los amigos de los Estados Unidos, Carson comenta alegremente que, por el momento, consigue trabajar a pesar del ruido de los martillazos. Canta las alabanzas de la casa, donde la vida es muy agradable, no sólo gracias a la habilidad y al buen gusto de Reeves, sino también porque tiene calefacción central y un baño, algo nada corriente en Francia por aquella época. Les anima a visitarles, a descubrir aquel pequeño rincón de la Francia rural que, sin duda, les parecerá muy exótico. Además, Madame Joffre, la mujer que se ocupa de la casa, es una buena cocinera, y les preparará las más diversas suculencias francesas. Reeves, por su parte, habla de su huerta, de sus hermosas verduras, que, junto con el producto de los frutales, les permiten vivir sin grandes gastos. También hay un jardincillo, pues tanto a él como a Carson le gustan las flores. Pero lo que más le agrada es plantar, cuidar, ver crecer y eclosionar todo. Al leer esas cartas, no es posible imaginar un sitio más delicioso para pasar el verano que la antigua Casa Parroquial: así se le llama, y así figura en el encabezamiento de toda la correspondencia de ese período. Años después, Carson recordará aún con idéntico afecto aquella casa:

> La finca era el lugar más encantador que pueda imaginarse. La llamaban la Antigua Casa Parroquial, y, en efecto, en ella había vivido el párroco anterior [...]. En el huerto había ciruelos, perales, melocotoneros, higueras e incluso algunos pequeños avellanos que tintineaban sacudidos por el viento. La casa tenía calefacción central, pues había sido restaurada por un americano que había vivido allí. Contábamos con una amable pareja francesa que se ocupaba de la casa y con un jardinero. Había chimenea en todas las habitaciones, y nuestros perros (teníamos cinco bóxers por entonces) adoraban echarse junto al fuego, entre dos incursiones fugaces para husmear los olores de la cocina de Madame Joffre. Los Joffre, como es costumbre en Francia, nos atiborraban de comida. Primero una sopa, luego un *soufflé*, carne, ensalada, y fruta de postre. He buscado en vano por todo el mundo la receta de la sopa de verduras de Madame Joffre. Era una casa pequeña, pero Reeves y yo teníamos habitaciones separadas, y también había una habitación para los amigos.[5]

Pero no fueron muchos los que se decidieron a visitarles. De los Estados Unidos, nadie fue a verles, y en cuanto a los parisienses, tanto franceses como americanos, muy pocos hicieron el viaje. Porque la casa, a una hora de camino de la ciudad, está demasiado lejos para ir sólo a tomar una copa. Porque es difícil quedar en algo con Carson, nunca se sabe si estará de humor en ese momento, si realmente tendrá ganas de recibir a alguien, si estará en situación de acoger correctamente a sus invitados, ni si Reeves estará o no allí para ayudar. Demasiado complicado... Uno de los primeros en visitarles será Tennessee Williams, de camino a Italia, con su compañero Frank Merlo. Tennessee, siempre impecablemente fiel, que va a compartir las fantasías de sus amigos, que continúa haciendo realidad lo que Carson le escribía cuando estaba tan enferma: «Estemos donde estemos, siempre habrá una habitación para ti. ¿Vendrás, verdad?» Tennessee Williams, el escritor, siente admiración por Carson, colega sin duda más misteriosamente dotada que él. «Tenn», el amigo –a quien Carson llama a veces «106» («ten et six»)–, siente compasión por esos dos seres que jamás conseguirán realmente vivir juntos, pero que son incapaces de vivir separados.

Por esas mismas fechas, André Bay, responsable de Stock, ha decidido traducir todo cuanto escriba Carson McCullers. Asimismo, como editor atento y solícito que es, se preocupa por saber qué tal van las cosas en Bachivillers. Tanto la encantadora casa como sus ocupantes le causan «más bien buena impresión».

> Conservo un buen recuerdo de Bachivillers, pero es cierto que no estuve allí «en los últimos tiempos». Al principio, «el equipo» parecía funcionar. Mejor que durante su estancia anterior en Francia, a pesar de la molestia que suponía la minusvalía de Carson. Reeves pasaba a máquina lo que Carson escribía. También a él le costaba utilizar la mano izquierda, aunque no tanto como a Carson, desde luego. Durante la guerra le habían herido en la muñeca. Los dos intentaban organizarse, «volver a empezar». Pero aquello no duró. Sin duda estaban demasiado aislados allí. Y de nuevo surgieron tensiones entre ellos. Demasiadas tensiones.[6]

Primero llegaron los tormentos del verano. En los archivos figura una factura del hospital norteamericano de Neuilly, por una estancia de dos días. En ella no figura el nombre, por lo que no sabemos cuál de los dos McCullers estuvo en el hospital (ambos eran «clientes habituales» del mismo). En julio, en Nyack, la madre de Carson sufre un ataque al corazón. Carson y Reeves cogen el primer avión a los Estados Unidos. En cuanto Marguerite sale de peligro, regresan a Francia, no sin antes hacerle prometer que irá a visitarles a Bachivillers. Pero algunas semanas después, de nuevo es hospitalizada a causa de una embolia pulmonar. Esta vez, tan sólo Carson va a Nyack: ahora es ella quien acude al pie de la cama de Bebe. Ya no cabe hacer ir a Francia a Marguerite Smith, quien quedará, tras estos dos serios avisos, definitivamente debilitada. De ese modo desaparecerá, para Carson, aquella fuerza maternal que había sido, durante tantos años, su primer y último recurso.

En septiembre, Carson y Reeves se reinstalan en Roma durante dos meses. Carson tiene que trabajar con Vittorio De Sica y David O. Selznick en la película *Estación Termini*. Otro episodio desastroso. Selznick, uno de esos productores convencidos de que nada se le resiste, está empeñado en que su mujer, Jennifer Jones, sea la estrella de una superproducción europea. Para ello, ha decidido «ofrecerse» a Vittorio De Sica, y está dispuesto a supervisar de muy cerca el rodaje, incluso imponiendo al neorrealismo italiano de la época algunos «efectos» típicos de Hollywood que vuelven incoherente el proyecto. Además de a Carson McCullers, Selznick pone a trabajar a un equipo de guionistas. Al principio había contactado con Truman Capote. Éste había rechazado la oferta, al considerar que su deber principal era «hacer su obra». Pero, como apunta su biógrafo Gerald Clarke, «los escritores, sobre todo aquellos cuya cuenta bancaria está a cero, no deberían

atenerse a promesas de pureza artística tan draconianas»:[7] apenas unas semanas después, Truman Capote acepta reemplazar a Carson McCullers, que acaba de ser despedida.

No podemos excluir el que la idea de humillar a Carson sustituyéndola justo en aquello en lo que acaba de fracasar haya podido ser un fuerte estímulo para Truman Capote. A estas alturas, ya no pueden soportarse. Ni siquiera se saludan. En uno de esos jugosos *post-scriptum* que le gustaba añadir a sus cartas (ya muy disparatadas y maliciosas de por sí), Capote hace una vitriólica descripción –que, por desgracia, tiene visos de ser exacta– de Carson y Reeves:

> Bien sabe Dios que los viejos amigos no escasean aquí, voy a tener que comprar un tupido velo para salir a la calle. A Sister (la famosa Carson McCullers, ¿la recuerdas?) y a Mister Sister se les ve con frecuencia dando tumbos a lo largo de Via Veneto: ahora son miembros eminentes de un equipo de rodaje (ella está escribiendo un guión para David Selznick), aunque, por supuesto, ¡Sister y Mister Sister son demasiado importantes y, por lo general, están demasiado borrachos para advertir mi humilde presencia![8]

Truman Capote está en lo cierto. Reeves ha estado enfermo desde que llegó a Roma: ha tardado dos meses en reponerse de la imponente curda que agarró en el avión. Carson y él intentan reiniciar su «trabajo en equipo» –ella dicta, él escribe a máquina– pero el sistema no funciona como ellos quisieran. Y el descontento creciente de Selznick empeora las cosas. La pareja se aferra a la idea de que van a ganar un buen dinero, y de que lo necesitan. Pero todo es inútil. Reeves tiene que tomar barbitúricos para poder dormir. El efecto de éstos, combinado con el del alcohol, le deprime. Habla de suicidarse. Cuando Selznick le explica a Carson que su trabajo no encaja, que van a tener que separarse, ésta se siente mal, se deja arrastrar por el agotamiento y tiene que pasar varios días en una clínica romana antes de volver a Francia.

El regreso de Carson y Reeves a Bachivillers, en octubre, marca el inicio del irreversible desastre, de un profundo abismarse en el aislamiento, en la soledad alcohólica, que no podía concluir sino en tragedia. Incluso Tennessee Williams, incapaz de verles en semejante estado, acaba por alejarse de ellos. Los médicos del hospital norteamericano, y Jack Fullilove en particular, que intima con ellos, intentan ayudarles, sacarles de su círculo

infernal. Tanto ella como él hacen breves pero frecuentes curas en el hospital. Allí parecen reconfortarse un poco. Una foto, sacada el Día de Acción de Gracias de 1952, da fe del grado de energía que hacía falta para pasar una velada con ellos. Jack Fullilove, joven y sonriente, mira con ternura a una Carson con cara larga, abatida. Otra amiga, Valentine Sheriff (que, meses después, ayudará mucho a Reeves sin conseguir salvarle), se esfuerza en sonreír. Reeves aparece en una esquina de la foto, no se le ve de cuerpo entero. Está mirando a otra parte y está irreconocible. Aunque el relato que hace Carson de aquellos días al final de su vida es particularmente amargo –o sea, excesivo–, la descripción de sus relaciones por entonces con Reeves es bastante elocuente:

> En aquella época, Reeves afirmaba estar escribiendo un libro, cosa de la que yo me alegraba tanto que le había acondicionado una de las habitaciones como estudio. Todos los días, Reeves se iba fielmente a «trabajar» a su estudio. Yo me daba perfecta cuenta de que siempre estaba ligeramente ebrio a la hora del almuerzo, pero no le di importancia al asunto hasta que advertí que su estudio estaba justo encima de la bodega de vinos y licores, por lo que no tenía más que bajar unos cuantos escalones para coger una botella de lo que quisiera cuando quisiera. Fue una nueva decepción para mí. Debo decir que a pesar de todos sus discursos sobre su deseo de escribir, jamás leí una sola línea escrita por él, salvo las cartas que me envió durante la guerra. Reeves se volvió cada vez más violento, y una noche sentí sus manos alrededor de mi cuello y comprendí que iba a estrangularme. Le mordí el pulgar tan furiosamente que le hice sangre, y me dejó en paz.[9]

Carson «aguanta», sigue adelante gracias a su trabajo. Pero Reeves, ¿en dónde puede hallar una razón para soportar esa existencia? A pesar de todo, si tan sólo dispusiéramos de la correspondencia de Carson (a menudo escrita a máquina por Reeves) para dar testimonio de este período, tenderíamos a pensar que «las cosas siguen su curso». Así, en noviembre, la autora responde una carta enviada desde India precisando que ella y su marido han acordado ir allí en septiembre u octubre del próximo año. Asimismo, y meticulosamente, Carson acusa recibo de la correspondencia de sus diversos editores: alemán, danés, etc.

En diciembre, recibe la visita de Otto Frank, el padre de Ana Frank, con motivo de una eventual adaptación teatral del famoso *Diario*, que finalmente realizará Albert Hackett. Carson contó en varias ocasiones hasta qué punto la había emocionado aquel en-

cuentro. Otto Frank y ella se escriben, pero al cabo de un tiempo ésta renuncia a adaptar el relato de la muchacha. En su última carta, Otto Frank opina que la decisión de Carson «respecto a la obra es, quizá, sabia. Es un trabajo muy difícil, y si, como usted dice, el manuscrito de su novela va avanzando, no creo que sea prudente interrumpirlo. Me gustaría mucho que me tuviese al corriente de los progresos de su trabajo».[10] De hecho, Carson escribe a su agente literario para decirle, precisamente, que tiene puestas todas sus energías en sacar adelante su nueva novela.[11]

A primeros de enero de 1953, Fred Zinneman le envía una extensa y hermosa carta hablándole de *Frankie y la boda*. La película, recién estrenada, ha provocado un enfrentamiento de opiniones radicalmente opuestas y violentamente defendidas, tanto entre el público como entre la crítica. Algunas publicaciones, como la revista *Time*, la sitúan entre las diez mejores películas del año 1952; otras, por el contrario, opinan que es inferior a la versión teatral, una mera transposición de ésta, demasiado literal, e interpretada por los mismos actores. «De todos modos –añade Zinneman–, quisiera decirle que considero un gran privilegio y una gran dicha haber podido realizar esta película [...]. Pensándolo bien, creo que el guión debería haber sido una adaptación de su novela y no de la versión teatral [...]. Le agradezco mucho la confianza en mí que ha demostrado. Espero que nuestros caminos vuelvan a cruzarse en un futuro no muy lejano. Voy a empezar otra película, *Mientras haya hombres*. Suyo, amistosamente.»[12] Carson le responde con afecto el día 27 de enero,[13] agradeciéndole su fidelidad, su película, que aún no ha podido ver porque está en Francia, pero de la que le han hablado muy bien. También le habla de su nueva novela, pero sigue creyendo que va a tener que interrumpir el proceso para adaptar el *Diario* de Ana Frank. Le cuenta por encima su mala experiencia con Selznick, y le da la razón en cuanto a que habría sido mejor que la película sobre *Frankie y la boda* hubiese sido una adaptación de la novela y no de la versión teatral.

Todas estas cartas rezuman rigor y buen juicio. Carson McCullers parece ser uno de esos escritores que, alcanzada ya la madurez y perfectamente organizados, llevan simultáneamente a cabo, como infalibles gestores, adaptaciones cinematográficas, versiones teatrales, una nueva novela, artículos, etc.

Eso es lo que también se podría deducir de una interesante y larga entrevista realizada en el Hotel Castiglione de París y publicada en el mes de abril de 1953 en el *Litterair Passport* (Holanda), entrevista cuya traducción inglesa figura en los archivos de Car-

son McCullers. Al inicio de ella, la autora precisa que aún no ha visitado Holanda, pero que tiene gran interés en conocer el país, sobre todo tras haber leído el *Diario* de Ana Frank. A la pregunta de por qué muchos de sus personajes principales son niños, responde: «Hay tanta verdad y tan poca pretensión en los niños [...]. Siempre me ha impresionado constatar cuán capaces son de perderse y de reencontrarse, así como de perder y reencontrar cuanto sienten cercano a ellos.» Al comentarle: «Usted seguramente sabe que su obra ha sido relacionada con el aislamiento espiritual de todo individuo», afirma: «Creo que cualquier persona que construye su propia vida está abocada a estar sola, y pienso que esa soledad implica un aislamiento moral.» «¿Considera usted el aislamiento moral algo universal?», le preguntan. «Sí», afirma Carson McCullers, y añade: «Pienso, sin embargo, que esa situación está más extendida en los Estados Unidos que en Europa. Muchas veces he constatado en Francia que la conciencia o la sensación de pertenencia a una familia son más fuertes que allí [...].» Al hablar de las diferentes interpretaciones críticas de sus libros y de la reacción que éstas provocan en ella no duda en responder: «Pienso que algunas de ellas son falsas. Por ejemplo, para algunos críticos, Singer, uno de los personajes de *El corazón es un cazador solitario*, es alguien que aspira a comprender a todos los que van a verle o a hablar con él. Pero Singer no comprende ni aspira a comprender nada; lo que ocurre es que cada uno de los que le rodea *piensa* y *cree* que Singer le comprende. Lo cual es muy diferente. En realidad, Singer es un catalizador emocional de todos los demás personajes [...].»

La autora explica también el porqué de su presencia en Europa: «A Reeves y a mí nos gusta Francia. Aquí tenemos muchos, muchísimos amigos. Además, como usted sabe, la vida es menos cara aquí que en los Estados Unidos. Hasta ahora –cuando por fin *Frankie* y su adaptación cinematográfica comienzan a reportarnos algo de dinero– siempre hemos sido pobres.» A propósito de los escritores que le interesan, Carson responde como era de esperar: «Me gusta Faulkner, sí, sobre todo Faulkner, y en especial *El ruido y la furia*.»

Las cuestiones políticas, y en concreto las concernientes al problema del racismo, evidencian la invariable firmeza de su postura: «No se puede ser excesivamente revolucionaria con respecto a ese tema. Y al decir "revolucionaria" no estoy aludiendo, por supuesto, al comunismo. Pienso que la gente debe estar abierta a las nuevas ideas. Lo mismo sucede con el arte, claro está. ¿De qué sirve una creación cuyo valor no es compartido por nadie?

Evidentemente, todo es cuestión de tiempo. A mucha gente le resulta muy difícil aceptar aquello a lo que no están acostumbrados [...].» ¿Tiene Carson McCullers planes para el futuro? Desde luego: «Reeves y yo queremos ir a India, un país que nos atrae mucho. Probablemente iremos el año que viene»...[14]

Tras esa imagen de Carson McCullers, la gran novelista norteamericana que ha triunfado también en el teatro, firme en sus posturas estéticas y políticas, segura de su pareja y de su porvenir («A Reeves y a mí nos gusta Francia... Reeves y yo queremos ir a India...»), existe otra distinta –aunque ambas son verdaderas–, y es imposible hacerlas coincidir. Tras esa primera imagen (o al lado, pues lo menos que puede decirse es que Carson no intenta ocultarla), está *Sister*, una mujer de treinta y seis años medio paralizada y alcohólica, que llama *Brother* a su marido. Y ambos «hermanos» gritan demasiado alto y a altas horas de la noche, en inglés, en una casa muy bonita de un pueblecillo muy francés. Allí, en Francia, también es la época en que comienza a florecer en las paredes, las carreteras, los parapetos de los puentes, por todas partes, la frase *US go home*...

De repente, justo al inicio de 1953, una especie de calma chicha interrumpe las disputas de la pareja. Como si la nieve abundante, blanca y ligera como en los sueños infantiles de la pequeña Lula Carson Smith oriunda de Columbus, Georgia, hubiese ahogado sus gritos.

El invierno es anormalmente riguroso para la región en la que viven, y durante dos semanas permanecen aislados en casa. Carson escribe diariamente, y afirma que su novela avanza de nuevo. Reeves la ayuda escribiendo a máquina, y envía cartas. Habla, divertido, del hecho de estar «aislados por las nevadas» tan cerca de París, de la perrita *Kristin*, por la que siente mucho cariño: ha tenido seis cachorros, de los cuales han vendido cuatro y se han quedado con dos, *Nicky* y *Otoño*. Insiste sobre el «régimen» que está siguiendo para curarse una úlcera, y gracias al cual se siente mucho mejor.

Aquella bonanza fue la última. Tras las dos semanas de nieve, ambos están enfermos, como era de esperar. En marzo, Carson escribe a su hermana, Rita Smith: «Hemos estado un poco enfermos, pero ahora llega la primavera, las flores rebrotan y pronto el jardín lucirá magnífico.» Y, en respuesta a una pregunta de aquélla, Carson añade algunas precisiones acerca de J. T. Malone, el héroe de *El reloj sin manecillas*:

Malone está empeñado en una lucha con su espíritu que es más importante que su enfermedad. A ratos, se abisma en el odio y la crueldad, pero finalmente su alma elige la bondad, aunque su corazón muera [...]. Entre paréntesis: antes de decidir que [Malone] tendría leucemia, hablé con cuatro médicos y consulté varios informes de pacientes para estar segura de no cometer errores médicos [...]. ¿Cuál es el significado simbólico? [...]. Ignoro por qué un símbolo se impone en vez de otro. En concreto, la simbología de los glóbulos blancos que, en la leucemia, devoran a los rojos, es, ciertamente, una representación del Sur [...]. Este grueso libro trata sobre el bien y el mal, sobre el conformismo y la afirmación de la dignidad humana. La enfermedad de Malone y la agonía moral que conlleva intensifican el combate entre esas diversas instancias.[15]

Meses después, su editor inglés, Dennis Cohen, le expresará su admiración por el principio de *El reloj...*, que acaba de leer:

Deseo felicitarla muy sinceramente por el admirable y prometedor principio de su novela. Posee toda la fuerza y la calidad de los relatos de *La balada...* y toda la compasión de *El corazón....* Es el inicio de otro gran libro, y le ruego que haga todo lo posible para continuarlo. Dios, o quien sea, la ha hecho escritora, una gran escritora, y dones tan extraordinarios como los suyos no deber sen desperdiciados.[16]

En Bachivillers, a pesar de que la primavera ha vuelto, quienes se encaminan a la antigua Casa Parroquial se encuentran allí con unos seres a la deriva. Andrée Chédid, siempre tan discreta y delicada, no es una de las personas que insisten sobre la terrible impresión que causa una visita a casa de los McCullers. En la carta que envía a Carson el 4 de marzo, tras su paso por Bachivillers, tan sólo comenta que realmente «el otro día» no tuvieron tiempo para hablar...

Pero sus magníficos libros son un vínculo invisible y muy fuerte entre usted y quienes los aman. De todas las novelas contemporáneas que he leído, *Frankie y la boda* y *El corazón es un cazador solitario* son las que más profundamente me han conmovido. Me haría muy feliz volver a verla, y si viene usted a París con su marido, se lo ruego, háganoslo saber, no deje de visitarnos. Le envío dos de mis libros: un poemario y mi primera novela. Crea, querida Carson McCullers, en mi amistad y en mi profunda admiración.[17]

A veces, Carson no dice una palabra delante de sus invitados. Está como postrada. Reeves, en cambio, en público está más presente, menos ido, lo que sin duda contribuirá a la imagen más positiva que dejará en el recuerdo de sus amigos. Pero cuando están solos, es pavoroso, y Carson le tiene miedo. El mito persistente del «pobre Reeves tierno y sacrificado, escritor "frustrado" y devorado por una mantis religiosa» es afortunadamente combatido por Janet Flanner, a quien Virginia Spencer conoció en 1972. Años más tarde, Jacques Tournier visitó también a la prestigiosa cronista del *New Yorker*, pero ésta había perdido la memoria. Janet Flanner vio poco a Reeves y a Carson en la época de Bachivillers, a pesar de la amistad que le unía a ellos, porque, según ella, ya no tenía edad para ir a pasar el fin de semana en el campo, pero sí demasiada experiencia como para arriesgarse a pasar una noche en casa de semejantes anfitriones. Con todo, se presentó allí, en la antigua Casa Parroquial, una tarde, a lo largo de la cual Reeves estuvo bebiendo una cantidad ingente de lo que por un momento ella creyó ser agua fresca y que en realidad era ginebra pura:

> Yo quería mucho a Reeves. Desde luego, no era nada de fiar, era un mentiroso y un ladrón, pero sobre todo un mentiroso [...]. Carson tenía el mayor poder de convicción que he visto. Cualquiera que conocía a Carson comprendía de inmediato que ella también creaba sus propias verdades. Parte de sus ficciones acababa siendo parte de sus verdades. Reeves también era un gran contador de historias, pero no estaba capacitado. Y eso marcaba una gran diferencia. Una de las muchas grandes diferencias que uno advertía entre ellos. Con todo, Reeves era un hombre de coraje, muy valeroso. Se había comportado de manera sencillamente extraordinaria durante la guerra, sirviendo a su país, a este país que él tanto amaba. Pero juntos, no se hacían ningún bien.[18]

Culta, gran lectora, que había frecuentado durante toda su vida a artistas y escritores, Janet Flanner afirma sencillamente una sencilla verdad: Reeves «no estaba capacitado», no tenía talento. No podía ser escritor. Una verdad continua y rudamente combatida, más de cuarenta años después de la muerte de Reeves, y casi treinta después de la de Carson McCullers. Probablemente la gente nunca acabará de creer que los escritores reconocidos necesariamente han edificado su obra sobre la ficción, el compromiso y la negación. Y pensarán, en cambio, que aquellos cuyas redacciones deslumbraban a sus compañeros de clase

–aunque luego no escribieran nada– no fueron sino víctimas de una opresión íntima o social que erradicó una obra indiscutible en la medida en que no pasó de ser virtual. Y cuando se trata de una pareja –peor aun, de una pareja en la que la mujer crea y el hombre es incapaz de hacerlo– rondan, evidentemente, los fantasmas de la vampirización o de la castración... Seamos claros: como dice Janet Flanner, es probable que Carson y Reeves «no se [hicieran] ningún bien» estando juntos; es cierto que se hirieron mutua e infinitamente, y que, según el rasero de la representación de la dicha conyugal (aunque, ¿puede ser ése el único criterio de intensidad vital?), su relación fue una alternancia de breves euforias nada realistas y de largos desastres demasiado reales. Podemos disertar cuanto queramos sobre sus respectivas culpas, siempre que se trate de su existencia individual, y no de creación literaria. Pues, sobre esto último, las pruebas son innegables. Si un escritor es esencialmente alguien que escribe a pesar de y por encima de todo, Carson McCullers, aquella mujer enferma, paralizada, alcohólica, depresiva, lo era, y Reeves no.

Cada vez con mayor frecuencia, Reeves amenaza con suicidarse. Ya en 1941, en la época de su divorcio, se había pasado toda una velada explicándole a David Diamond que el suicidio le parecía la única salida, y que sabía que un día u otro acabaría matándose. Durante mucho tiempo, sus amigos no habían tomado en serio sus tendencias suicidas. Cuando amenazaba con tirarse por la ventana, lo achacaban al alcohol; le calmaban, y él terminaba por hablar de otra cosa. En sus *Memorias*, Tennessee Williams afirma haber presenciado una de esas escenas, en el Hotel del Pont-Royal. Williams estaba de paso por París, con Anna Magnani, para asistir al estreno de una película, al igual que Carson y Reeves. Carson le llamó por teléfono a la habitación:

> ¡Oh, Tenn, querido, tenemos que mudarnos del 5º piso! ¡Reeves amenaza con tirarse por la ventana! ¡Por favor, ven enseguida! Hay que impedírselo [...].
>
> Fui corriendo a su habitación:
>
> –¿Qué ideas son ésas, Reeves? ¿No estarás hablando en serio?
>
> –Completamente.
>
> –Pero ¿por qué?
>
> –He descubierto que soy homosexual.
>
> Por supuesto, yo no me imaginaba que, algunas semanas después, iba a matarse, así que me eché a reír.

–¡Vaya, hombre, pues en cambio yo tan sólo me tiraría por la ventana si me obligasen a no ser homosexual!

A los dos McCullers les hizo gracia mi comentario, y la amenaza de suicidio de Reeves cayó en saco roto por el momento.

La leyenda afirma que, durante la primavera y el verano de 1953, Reeves propuso a Carson suicidarse con él. Algunos, como Jacques Tournier (que evoca «el absurdo episodio de la leyenda dorada, aquellas dos sogas que Reeves supuestamente habría ocultado en la guantera de su coche, antes de arrastrar a Carson, una noche, hasta el fondo del bosque, para colgarse a la vez de una sólida rama»),[19] se niegan completamente a examinar dicha hipótesis. Tennessee Williams, por el contrario, la presenta como una verdad irrefutable. Tras evocar el cerezo de la antigua Casa Parroquial, comenta que «Reeves no dejaba de proponer a Carson que se ahorcaran juntos en él».

Tenía ya preparadas dos sogas, pero a Carson no le preocupaba semejante proposición. Una de sus enfermedades incurables la había obligado a regresar a París para someterse a un tratamiento médico. Reeves, que iba conduciendo el coche, sacó por el camino las dos sogas, y la exhortó una vez más a ahorcarse con él. Ella fingió estar de acuerdo, pero le convenció para que se detuviera primero en un mesón que había al borde de la carretera a fin de poder beber una botella y reforzar así su decisión. Nada más parar ante el mesón, Carson saltó del coche, se puso a hacer autostop y pidió que la llevaran hasta el hospital norteamericano de Neuilly. No volvió a ver al pobre Reeves con vida, que se suicidó, meses después, ingiriendo un frasco de barbitúricos mezclados con alcohol. Escribo estos terribles recuerdos con cierta ligereza. Pero... ¿de qué otro modo podría hacerlo? Apenas unos cuantos de ustedes conocieron a Carson y a Reeves.

«Ligera» es no tanto la manera de contar este recuerdo (en el que el pudor y la emoción son palpables) como la historia en sí: cuesta imaginar a Carson McCullers corriendo en plena noche por el campo haciendo autostop. Máxime estando tan aterrorizada. Y no menos ligero resulta el querer afirmar –sin prueba alguna– que se marchó tranquilamente a los Estados Unidos, pidiéndo a Reeves que hiciera las maletas y se reuniera con ella allí.

Carson y Reeves ya no estaban para discutir sobre su futuro común, para preparar otra vida, una de sus famosas «nuevas partidas». Ella ya no podía vivir bajo el mismo techo que él, y menos

lejos de la ciudad. Tras dieciséis años justos de disparatada «vida común», dos matrimonios, cantidad de dramas, enfermedades, locuras más o menos agradables, pero también de risas, sueños compartidos, deseos de reencontrarse, algo se había roto de raíz y nadie puede decir con certeza de qué manera.

A finales del verano, Carson McCullers se marcha sola a Nyack. Sin apenas equipaje, lo que tal vez indica una cierta precipitación, pero que también pudo deberse al hecho de que ella sabía que al llegar no iba a encontrarse con la indispensable Marguerite Smith, sin duda demasiado fatigada ahora como para hacerse cargo de la «intendencia». Carson recurrirá de nuevo a John y Simone Brown, los cuales se encargarán de enviarle el baúl que Reeves va a preparar. Antes de nada quiere recuperar sus libros y sus discos. También la vajilla y la cubertería de plata. Escribe varias cartas a los Brown, a diversas personas que pueden ayudarla a hacer llegar a los Estados Unidos todos esos diferentes objetos. Ni una palabra acerca de Reeves, que sigue solo en la antigua Casa Parroquial, con los perros. Desamparado. Al parecer, Carson no le dejó dinero. Ya no tiene nada. Ha sufrido un accidente con el coche, que ha quedado inservible, así que tampoco puede ya desplazarse. Está muy deprimido, no come nada, va perdiendo peso. Le han cortado el teléfono. Carson se impacienta al no recibir nada de lo que espera. Escribe más cartas, pero, de nuevo, ni una sola alusión a Reeves. Quiere lo que es suyo, nada más. Sin embargo, Simone Brown la previene de que todo va muy mal en Bachivillers:

> Siento mucho que el envío de tus cosas se esté demorando tanto, pero yo hago lo que puedo. Reeves ha pasado aquí unos días y hemos preparado un baúl con tu ropa, la vajilla y la cubertería de plata. Estoy esperando una llamada de Reeves, pues se suponía que era él quien debía arreglarlo todo con American Express [...]. Madame Joffre y su marido están desesperados y alarmados [...]. Reeves bebe cada vez más últimamente, y eso es sin duda lo que ha provocado el hundimiento de vuestra relación.[20]

Varias semanas antes, Madame Joffre, que debía de sentir simpatía por ambos (si no, habría renunciado muy pronto a ocuparse de aquella casa), había escrito a Carson una carta en la que intentaba contener su inquietud. Una carta emotiva, escrita, en francés, por una mujer sencilla:

El señor Price me pide que envíe más cosas a Brunoy [a casa de los Brown], pero el Señor no me ha autorizado a hacerlo. El señor Price nos ha dicho que usted está bien de salud y muy tranquila. Mi marido aún no se ha repuesto del accidente. Sus perrillos están estupendos. Salude de nuestra parte a su familia. El señor McCullers está bien, pero se le ve más bien triste por estar separado de usted. Señora, le agradecería mucho que me comunicase lo que decida, ya sea que va a quedarse usted ahí o que tiene usted intención de regresar a Bachivillers.

Henri y yo le enviamos nuestros saludos más sinceros y besos afectuosos.

Besos también de parte del señor McCullers.[21]

«Sé que tenemos tantas cosas por delante», había escrito Reeves algunos meses antes de su segundo matrimonio. «Estamos en la plena madurez de nuestra vida. Pero no tengo la menor intención de permitir que lleguemos nunca a viejos.»[22] Ocho años después, en otoño, ya no tienen nada por delante, nada para ellos dos juntos, en el futuro. No han llegado a ser adultos, pero sí viejos. Una viejísima pareja que se ha consumido, canibalizado, destruido. «Nada de lo que hago tiene sentido si no puedo compartirlo contigo», afirmaba también en aquella carta de 1945. Entonces, nada tiene ya sentido, pues realmente ya no hay nada que compartir.

Ante la imposibilidad de llamar por teléfono a la antigua Casa Parroquial, Jack Fullilove y Valentine Sheriff deciden ir allí un día, a finales de octubre. Reeves está despavorido; ha perdido más de diez kilos. Valentine Sheriff le convence de que se vaya a París, al mismo hotel que ella, el Château-Frontenac, rue Pierre-Charron, 54, en el distrito 8. Ella le paga la habitación, le da algo de dinero. Reeves comienza a salir de nuevo por la ciudad y a comer. Casi todas las noches, cena con Valentine y Jack. Pero durante el día vagabundea, se aburre, se siente inútil. «Para ser sincero, ni Valentine ni yo sospechábamos la profunda desesperación en que se hallaba sumido»,[23] confesará mucho después Jack Fullilove.

La mañana del jueves 19 de noviembre, una camarera de habitación descubre el cuerpo de Reeves sobre la cama, inánime y cubierto de vómitos. Había ingerido una fuerte dosis de barbitúricos junto con una gran cantidad de alcohol. La mezcla le había provocado repetidos vómitos cuando ya estaba casi inconsciente, y a causa de éstos se había asfixiado. Sus amigos no comprenden lo que ha pasado, aunque conocían las tendencias suicidas de

Reeves. El día anterior, había llamado a varios de ellos, a los Brown, a Jack Fullilove, para anunciarles que regresaba a los Estados Unidos. O eso al menos habían entendido ellos al oírle decir: «*Tomorrow I'm going West*» («Mañana me voy al Oeste»). En realidad, Reeves les estaba anunciando su muerte. Sabía que la expresión *going West* había sido utilizada en el pasado, sobre todo durante la Primera Guerra Mundial, por los soldados que sentían cercano su fin.* Quizá algunos de sus amigos también la conociesen pero, fuera de contexto, no habían prestado atención a su sentido coloquial y tan sólo habían tomado aquel adiós definitivo por un simple «hasta luego», bastante lógico en boca de un norteamericano en París que decide regresar a casa.

El 18 de noviembre, Reeves McCullers también había enviado un telegrama similar a su mujer –«*Going West-trunks on the way*» («Yendo al Oeste-baúles en camino»)–, flores a Janet Flanner y otro curioso mensaje a Truman Capote. Como si quisiera regalarse una última provocación, una última oportunidad para que alguien comprendiese lo que iba a hacer e intentase impedirlo.

Janet Flanner nos ha legado dos versiones del hecho. A Oliver Evans le dijo que el 18 de noviembre había recibido un magnífico ramo enviado por Reeves. Ella le había telefoneado para decirle que aquello era una locura y él había bromeado comentando que «¡te las envío porque es mi entierro!».[24] En el relato que dio a Virginia Spencer Carr, algunos años después, las flores también eran abundantes y hermosas; incluso afirmó haber recibido varios ramos a lo largo de la última semana de vida de Reeves. El último había llegado al día siguiente de su muerte, con una tarjeta que llevaba escrita esta frase: «De parte del hombre que ha cruzado la laguna Estigia.»[25]

Ésas son exactamente las palabras que recordaba Truman Capote, según recoge su biógrafo:

> En noviembre, Truman recibió una llamada del marido de Carson, Reeves McCullers. «Aquí, tu amigo en la otra orilla de la laguna Estigia», le dijo éste; un rasgo de humor negro que Truman no apreció plenamente sino varios días después. Carson se había marchado, furiosa, a los Estados Unidos, negándose a prestarle más dinero a Reeves, así que Truman le invitó a cenar en su hotel esa misma noche. Reeves no acudió, y fue esa noche, sin duda, cuando se suicidó ingiriendo una sobredosis de barbi-

* La expresión coloquial *to go West* aún se emplea hoy, y suele ser traducida como «*irse pa l'otro barrio*, estirar la pata, palmarla, etc». Su origen, lógicamente, debe de estar ligado a la propia simbología del poniente, punto cardinal en que «muere» el sol. *(N. del T.)*

túricos mezclados con una excesiva cantidad de alcohol. «Carson le trataba mal muy mal» comentó Truman después, que no le reprochaba nada a Reeves, sino a Carson. «Si hubiese llevado una estación de servicio en Georgia habría sido tranquilamente feliz.» Ante la petición insistente de Carson, las cenizas de Reeves fueron inhumadas en Francia en vez de en Georgia, como deseaba la familia del muerto, y Truman, muy afectado, fue uno de los pocos en seguir sus exequias a principios del mes de diciembre. «Mi juventud ha muerto», se lamentó ante uno de los asistentes.[26]

Sí, allí estaba él, el joven Truman Capote (tenía veintinueve años entonces), aquel día de principios de diciembre de 1953, ante el mausoleo de la American Legion en el nuevo cementerio de Neuilly. No había mucha gente a su alrededor. Unos cuantos militares, rindiéndole honores y haciendo ondear la bandera norteamericana junto a los restos del capitán James Reeves McCullers, que una mañana de junio de 1944 había desembarcado en una playa de Normandía dispuesto a liberar Francia y que ahora, nueve años después, a la edad de cuarenta, había muerto en la habitación de un hotel de ese mismo país, solo, borracho y desesperado.

Había también un grupo de amigos suyos, unos quince tal vez, además de una figura cuya ausencia ocupaba todo el lugar. Carson McCullers se había quedado al otro lado del Atlántico, donde apenas comenzaba a amanecer.

Janet Flanner le había hecho varias promesas, entre ellas contarle detalladamente la ceremonia. «Primero fuimos a la iglesia norteamericana, donde John Brown leyó el salmo 23* con su manera delicada de hablar y su voz melodiosa, después de que el cura que oficiaba señalase que tú lo habías pedido», escribe en su carta del 5 de diciembre.[27] Flanner precisa que «el organista interpretó correctamente a Bach», y describe las flores, entre ellas las suyas, que «realmente no eran muy hermosas». También da una lista casi exhaustiva de las personas presentes en el cementerio, donde «la ceremonia fue muy emotiva».

Había una media docena de antiguos combatientes. Uno de ellos tomó la palabra. También el cura habló. Todos arrojamos flores en la tumba. Yo arrojé un narciso con la mano izquierda

* El salmo de «El buen pastor»: «Yahvé es mi pastor, nada me falta. Por prados de fresca hierba me apacienta...» *(N. del T.)*

y una rosa con la mano derecha, diciendo: «Ésta es la despedida de Carson, querido Reeves; me ha pedido que te diga "hasta luego" de su parte», y luego me volví llorando. También Truman lloró. Recordaba aquel día en que había estado con vosotros dos en el autocar que bajaba hacia Nueva York, cuando íbais a embarcar para vuestro primer viaje a Europa. Reeves había dicho a los demás pasajeros: «Ustedes pensarán que, para mí, éste es un autocar neoyorquino más. Pues no. Sepan que es el autocar que marca el inicio de mi viaje a París. ¿Me entienden? Parto hacia París. Sí, sí, allí es adonde vamos.» [...]. Había un fotógrafo en el cementerio, así que cuenta con la foto de la ceremonia.

Habían sido necesarios más de diez días para organizar el entierro de Reeves McCullers. Tal y como había escrito a Carson el doctor Robert Myers, su médico del hospital norteamericano, «puesto que murió solo y su cadáver fue hallado varias horas después, [hubo] que seguir el procedimiento legal, es decir, buscar la causa exacta del fallecimiento».[28] Aunque la muerte se produjo por asfixia, según señaló Jack Fullilove, por entonces corrieron diversos rumores al respecto. Las autoridades militares estiman que el fallecimiento de Reeves se ha debido a causas naturales (de hecho, su viuda continuó recibiendo parte de su pensión). En una noticia necrológica, el *New Yorker Times* alude al accidente automovilístico que Reeves, en efecto, había sufrido (aunque algunas semanas antes) y se pregunta si su muerte no habrá sido consecuencia del mismo. Una vez terminada la investigación sobre las causas de la muerte, queda por saber si el cuerpo debe o no ser repatriado a los Estados Unidos. El asunto origina uno de esos conflictos familiares, siempre sórdidos, que surgen en los momentos más trágicos.

La esposa es quien debe tomar la decisión. Carson opina que Reeves debe ser enterrado en París. Su cuerpo ha de permanecer en esa ciudad que él tanto amó y su nombre quedar vinculado a los de los soldados que cayeron para librar a Europa del nazismo. Evidentemente, en esa iniciativa había un aspecto simbólico que la familia de Reeves, contraria a ella, no podía comprender. Ésta tacha a Carson de tacaña, pretendiendo que no quiere traer de vuelta el cuerpo de su marido porque resulta muy caro hacerlo. Lo mismo parece opinar la productora y agente Cheryl Crawford, quien intenta reunir los fondos necesarios para la repatriación. En especial, se dirige a Lilian Hellman para pedirle su participación. Ésta afirma haber aceptado y juzga el comportamiento de Carson McCullers inadmisible. De paso, encuentra una ocasión propicia para alimentar su exasperación contra la avara de Car-

son, tan distinta al bueno de Reeves, que era un hombre muy generoso. Pero omite precisar que si Reeves podía mostrarse, en efecto, generoso, era gracias al dinero de Carson, quien llevaba tiempo haciendo frente sola a los gastos de la pareja... Además, todos aquellos que desean el regreso del cuerpo de Reeves a los Estados Unidos conocen de manera muy abstracta lo que ha sucedido en Europa durante la Segunda Guerra Mundial, y no comprenden en absoluto la relación pasional de Reeves con el viejo continente –pasión que ha intentado transmitir a Carson sin llegar realmente a conseguirlo. Pero ella al menos ha comprendido qué era lo que le unía a Europa–, empezando por la convicción de haber sido él mismo allí, como soldado, y sin ella.

Esta divergencia tal vez no habría degenerado tanto en siniestros arreglos de cuentas si Carson se hubiese hallado en Nyack cuando llegó la noticia del suicidio de Reeves, y si su decisión hubiese sido inmediata. Pero estaba de viaje por su Estado natal, Georgia, reuniendo informaciones y recuerdos para un artículo sobre su región. El 19 de noviembre de 1953, Carson McCullers se hallaba en Clayton, en casa de la novelista Lillian Smith y su amiga Paula Snelling, cuando su hermana Rita la telefoneó para notificarle la muerte de Reeves. Rita no se atrevió a hablar directamente con Carson, así que le pidió a Lillian que le diese la noticia. Ésta prefirió esperar a la mañana siguiente, pues Carson había bebido mucho, y le encargó la delicada tarea a su amiga Paula. Y fue Paula Snelling, precisamente, quien, en 1970, contó su versión de los hechos a Virginia Spencer Carr,[29] con la intención evidente de subrayar la supuesta indiferencia de Carson McCullers ante la desaparición de su marido. Su relato se atiene a las reacciones aparentes de Carson e induce a una interpretación que revela, más que nada, el conformismo de Paula Snelling. Está claro que, para ella, existe una «manera buena» de reaccionar ante la muerte de un ser querido, y otras malas.

Al parecer, Carson McCullers no conocía la buena. Al enterarse de que Reeves había muerto, no dijo ni una palabra. Luego pidió que le dieran algo de beber. Tras una primera copa, telefoneó a varias personas, entre ellas a su madre, a su hermana, a su abogado, y a su agente literario. Según la señora Snelling, a lo largo de aquel día, Carson habría «olvidado» su parálisis, sirviéndose de su brazo hasta entonces inmóvil para descolgar el teléfono, abrir las puertas, antes de que, al día siguiente, su mano volviera a agarrotarse. El episodio le parece totalmente fantasioso a Mary Mercer, la médico que trató a Carson McCullers al final de su vida, y no niega su asombro al respecto. Pero, sin duda, hay un

punto acerca del cual la señora Snelling no se equivoca en absoluto, y es en el hecho de que Carson consumió bastante alcohol ese día: una botella entera de whisky, para ser exactos.

Como se sienta incapaz de regresar directamente a Nyack, Carson llama a un conocido de Augusta (también en Georgia, a unos ciento cincuenta kilómetros de Clayton): un psiquiatra, el doctor Cleckley, a quien conoció en 1948, cuando estaba muy deprimida y se relacionaba con un joven psiquiatra, amigo de los Cleckley. Carson pasa tres días en Augusta y no regresa al Norte hasta el 25 de noviembre, para arreglar todos los detalles prácticos relacionados con las exequias de Reeves, y es entonces cuando surge la polémica acerca del lugar en que debe ser enterrado. También el doctor Cleckley afirmará que Carson no parecía estar afligida, ni sentirse culpable de la muerte de su marido.[30] «Culpable»: la palabra, finalmente, sale a relucir, y no deja de tener gracia que sea un psiquiatra el que la pronuncie...

Carson McCullers, se supone, estaba «obligada» a sentirse culpable de aquel suicidio. O al menos a parecer que creía estarlo. Pero en ningún momento lo hizo. Incluso afirmó alto y claro que no era en modo alguno responsable. A pesar de aquellos mentís, otro psiquiatra, el doctor Ernst Hammerschlag (que, años después, la enviará a ver a Mary Mercer, salvándole así la vida), estima, por el contrario, que Carson arrastraba un abrumador sentimiento de culpabilidad por la muerte solitaria y trágica de Reeves.

Tomar uno u otro partido, como si, una vez más, la culpabilidad fuese el eje del debate no tiene demasiado interés; pero sí podemos afirmar, en cambio (aunque sin pretender saber qué sentía en realidad Carson McCullers: desesperación, culpabilidad, odio, resentimiento...), que es absurdo sugerir que aquel mazazo la dejó absolutamente fría. Habríamos preferido obviar estas circunstanciales banalidades acerca del suicidio de Reeves McCullers, pero los diversos testimonios dados, tanto recientes como antiguos, nos obligan a abordarlas.

En los mensajes de condolencia que se enviaron entonces, hallamos todas las frases convenidas para tales ocasiones, o, por el contrario, expresiones de lo más inusitadas. Desde las más «clásicas» –«no puedo creerlo», «no sabes hasta qué punto queríamos a ese hombre» o «acabo de leer la noticia en el *New York Times* y me he quedado sin habla»– hasta la sorprendente carta de Natalia Danesi Murray, que trabajaba en Italia para la editorial Mondadori y conocía a Carson desde 1947:

> En la desaparición de Reeves hay algo, una dimensión que roza la grandeza. Pues es un acto supremo de liberación, de expulsión de una fuerza destructora que estaba a punto de engulliros a los dos. Ya sea cosa del destino o de la voluntad personal, hay que considerarlo como el gesto más importante y más positivo emanado de un alma débil, como el supremo don hecho a un genio: tú. No lamentes nada. Reeves ha encontrado la paz, y al mismo tiempo ha dado paz a tu vida. Para que tú hagas con ella algo grande.[31]

Casi veinte años después de la muerte de Reeves McCullers, cuando Virginia Spencer Carr lleva a cabo su investigación, los comentarios acerca de aquel suicidio son también contradictorios, a veces pasionales, por no decir rencorosos. Los amigos de Reeves han olvidado del todo los problemas que le aquejaban, y que recordaba el doctor Myers justo después de su muerte, en una carta a Carson: «Todos nos sentimos francamente mal aquí, a pesar de todos los tormentos que Reeves nos ha causado este año. No olvides que también él tenía graves problemas. Estaba psicológicamente enfermo, y todos debemos considerar su acto desde ese punto de vista.»[32] En el recuerdo de sus amigos, Reeves era «perfectamente normal», agradable en el trato, y poseía un agudo sentido del humor. En resumen, era «lo mejor que le había pasado a Carson McCullers», y ella lo destruyó. Y poco les falta para acusar a ésta de haberle impulsado al suicidio. El propio Tennessee Williams, tras haber dado a Virginia Spencer Carr una interpretación bastante certera –«Al final, Reeves murió a causa de su gran amor por Carson. Su soledad era desesperada. Sin Carson, no era más que una concha vacía»–,[33] intenta explicar la reacción de Carson de una manera banal y sorprendente, viniendo de él: «La única cosa de Carson que no me gustaba era su empeño en anular a Reeves, negándose a manifestar algún sentimiento hacia él o hacia su recuerdo, tras la muerte de éste. Siempre hablaba de ello en términos extremadamente desagradables, y eso me hacía sentir a disgusto. Reeves había muerto por ella, cosa que ella se negaba a admitir.»[34]

La verdad, una no esperaba escuchar a Tennessee Williams afirmar que una persona puede matarse por alguien o algo, y no por su incapacidad para seguir viviendo consigo misma. Por el contrario, viniendo de la pluma de Virginia Spencer Carr, no me sorprende leer un juicio tan definitivo como éste, cuya razón no explica: «Carson sufrió menos a causa de la muerte de Reeves que su madre y su hermana [Marguerite y Rita Smith]».[35] Su primo

Jordan Massee, como siempre, sale en defensa de Carson. Y, como es habitual, ofrece el relato más detallado.[36] Sin tener, aparentemente, cuentas que arreglar, ni deseo de refutar tal o cual opinión, concluye: «Esperar de Carson alguna muestra de compasión en este momento revela, antes que nada, una absoluta falta de compasión hacia *ella*.»

Curiosamente, no son muchos quienes intentan ver las cosas desde el punto de vista de la autora, ni siquiera con la distancia y el alejamiento que debería dar el tiempo. Al leer sus palabras de entonces, uno se pregunta de repente por qué les resulta tan necesario que Carson McCullers no esté realmente paralizada –o que «lo haya querido» estar–, que asuma enteramente la responsabilidad de la muerte de su marido, que no haya mostrado ninguna pena, ya que, en el fondo, deseaba esa muerte. ¿Por qué hay que hacer de ella una especie de monstruo? ¿Tal vez para hacerle pagar caro su éxito? ¿O, más aun, su empeño en continuar su obra, haciendo frente a la enfermedad, a la muerte de Reeves, a la soledad? Y sin escatimar medios. A excepción de Jordan Massee, todos los que hablan en defensa de Carson son, como era de esperar, gente que comprende su trabajo literario. Whit Burnett, por ejemplo, quien, como profesor y editor de una revista, siguió sus inicios: «En el caso de Carson, la compasión trascendía el talento. Tanto su creación como su vida se basaban en la compasión. Jamás se aprovechó de nadie, ni de nada».[37] O bien Francis Price, que trabajaba en París para la editorial Doubleday a principios de los años cincuenta: «La mayoría de quienes conocían realmente a Carson la quisieron hasta el día de su muerte y continúan queriéndola aun hoy.»[38]

Sobre el suicidio, sobre el sentimiento de culpa, sobre la soledad (tras la muerte de Reeves, Carson vuelve a depender de su madre, ahora enferma y débil), la autora habló en sus libros más que en conversaciones privadas, que forzosamente se quedan cortas. ¿Y acaso podemos realmente reprochárselo? En el bellísimo relato titulado «The Haunted Boy» («El chico atormentado»),[39] un muchacho, Hugh, al volver a su casa y no hallar a su madre, se deja llevar por la angustia, por el recuerdo de aquella «otra vez» en que su madre había desaparecido, y al final la había descubierto bañada en sangre tras un intento de suicidio. «Hugh no podía hablar con nadie de la casa vacía, del horror de aquel momento pasado.» Al igual que el terror que le provoca el lugar desierto, los objetos hostiles, deformados, Hugh siente surgir en su interior un sentimiento de odio, tanto hacia su compañero John, a quien intenta retener para no quedarse solo –«Hugh odia-

ba a John como se odia a quien se necesita desesperadamente»–, como hacia su madre, que, al final, resulta que tan sólo ha ido de compras.

En la obra *The Square Root of Wonderful*, escrita varios años después y en la que, como veremos, la autora exorciza la muerte de Reeves, la protagonista femenina, Mollie, le dice a su marido, con quien se ha casado por dos veces y de quien nuevamente se ha separado: «Cuando era una niña, aún podía vivir contigo. Aunque me pegaras, podía seguir amándote al día siguiente. Porque tú y yo hemos sido como niños, Phillip, ingenuos como niños. Hacíamos el amor, sí, pero éramos ingenuos e inocentes como niños.» Tras el suicidio de Phillip, Mollie se pregunta por qué no consiguió ayudarle: «Si realmente le hubiese ayudado, hoy aún estaría vivo. Pero yo era responsable [...]. Me ocupé de él, viví con él, le amé durante quince años, así que dejadme a solas, dejadme a solas con mi pena.»[40]

En el prólogo a esa misma obra, Carson McCullers escribe, como de paso: «Es cierto que siempre me he sentido sola.» Para romper esa soledad que tanto la atemorizaba cuando no estaba escribiendo, solía ir a buscar a Reeves, intentar reconstruir con él (siempre de manera provisional) esa extraña relación, tan inexplicable, entre dos viejos niños que desearían, pero no consiguen, «pasar» del otro. Como tampoco consiguen vivir juntos. Aquel absurdo «enganche» que la ataba al «primer chico que la había besado» era, como poco, y a fin de cuentas, lo que había orientado, organizado –y desorganizado– su vida durante más de dieciséis años. Casi la mitad de su existencia.

Cuando Reeves decide desaparecer de escena, Carson no tiene más que treinta y seis años. Con él acaba no sólo su juventud –como dijo Truman Capote en el entierro de Reeves–, sino toda una relación con el mundo que ahora resulta imposible: los proyectos disparatados –y cambiantes cada dos por tres– de partir rumbo a Europa, de ir a India o de permanecer en los Estados Unidos para vivir en una granja, de mudarse al edificio Dakota, ahora que hay dinero, o de volver a convivir en un quinto piso sin ascensor aunque Carson ya no puede subir escaleras... Todo se ha acabado. Definitivamente. Carson debe aprender a ver la realidad de otra manera, y asumir la enorme diferencia que hay entre «sentirse sola» y «estar sola».

8

Algo de Tennessee

Georgia: allí nació Lula Carson Smith; allí conoció a James Reeves McCullers; allí se convirtió en Carson McCullers al casarse con él, en el salón de la casa donde había pasado su adolescencia; allí estaba cuando se enteró de que Reeves acababa de morir; allí regresó justo a finales de 1953, para terminar el viaje interrumpido por el suicidio de Reeves y a causa de la muerte de su tía, acaecida en Columbus. A partir de entonces, ya no volverá jamás ni a Columbus ni a Georgia, y pocas veces al Sur, salvo para efectuar fugaces visitas a su fiel amigo Edwin Peacock, que vivía en Charleston. Carson siempre dijo que no le gustaba demasiado Columbus, a pesar de que la pequeña ciudad, con su calor sofocante, sus pesadeces sociales, alimentó sin cesar su mundo imaginario, agudizó su lucidez. Pero en el artículo que preparaba para la revista *Holiday* cuando Reeves se quitó la vida en París, la autora más bien se deja llevar por la nostalgia. Extraña coincidencia, aquel regreso al pasado, justo en el instante en que la figura esencial de ese pasado había decidido desaparecer. El texto, escrito durante las semanas siguientes a la muerte de Reeves, fue rechazado por *Holiday*, que esperaba un artículo más ligero, más descriptivo, menos personal. Existe una versión del mismo, conservada en los archivos de Carson McCullers, Austin, como «Untitled article on Georgia».[1] El manuscrito, sin fecha, abarca treinta y dos hojas, y pretende ser el «relato de una visita a la tierra natal, tras varios años pasados en Europa». «Hasta ahora, yo no había sido consciente de mi nostalgia, de lo mucho que añoraba el

campo, las voces, los caminos. He querido regresar para retomar contacto con este Estado y para ver de nuevo a mis viejos amigos.»

El artículo es bastante heterogéneo, pues mezcla un cierto didacticismo (en concreto, un resumen histórico de la creación del Estado) con el recuerdo de Lillian Smith, «una mujer comprometida con la causa de los negros». Carson McCullers –y ésa es la mejor parte del relato– se alegra de volver a vivir cosas tan sencillas como «desayunar pescado, salchichas, etc. Jamás me he acostumbrado a esos desayunos del Norte, con zumo de naranja y café», confiesa. Le agrada esa intimidad que comparte la gente del Sur, «y que no tiene nada que ver con lo que sucede en el Norte», «esa manera de llamar a las mujeres "Sister", incluso fuera del círculo familiar». «Resulta melancólico y emotivo volver a los lugares donde uno vivió su infancia. Me apenó mucho ver la vieja casa victoriana en la que nací transformada en una tienda de ultramarinos toda de ladrillos. La casa a la que nos mudamos cuando yo tenía diez años estaba en las afueras de la ciudad, casi en el campo. Ahora está en pleno centro.»

«Columbus es, asimismo, la ciudad en la que más experimento la continuidad del tiempo», comenta antes de recordar que el novelista Julien Green, cuya familia también era del Sur, «tiene siempre, día tras día, arroz en su mesa, a pesar de llevar casi veinte años en Francia». La alusión le sirve para evocar –un tanto en exceso– las particularidades y exquisiteces de la cocina del Sur. Luego pasa a describir el campamento militar de Fort Benning, «muy importante en la vida de la ciudad. Muchas chicas de Columbus están casadas con militares. Fue allí, en Fort Benning, donde viví los momentos más agradables de mi juventud: las clases de piano con Mary Tucker, de quien recibí la mejor educación musical posible. Era la mujer de un coronel. Los Tucker, ya jubilados, viven ahora en una granja de Virginia, adonde corro a verles cuando me siento mal o necesito descansar. Gracias a ellos conocí a Edwin Peacock, yendo a un concierto de Rachmaninov. Así se inició una amistad que aún dura [...]. No fui a la antigua joyería de mi padre, pues me enteré de que ahora había otro tipo de tienda allí, y también porque sé que mi padre ya no regresará». En Atlanta, Carson pasa un día entero con Ralph McGill, el redactor jefe del *Atlanta Constitution*, «uno de los periodistas más cultos de este país (mal visto también, debido a su lucha en favor de los negros)». McGill le presentó a un joven abogado. Éste le comentó que muy pronto las mujeres podrían formar parte de los jurados en los procesos, y le contó la reacción de un anciano del Sur: «Si

van a meter a los negros, es justo que también metan a las mujeres.» Como todos los blancos de la región, la autora debe aceptar su herencia sudista, el recuerdo familiar de la guerra de Secesión, de la llegada de los yanquis y de la muerte de Bobby Carson, el hijo de su bisabuela, muerto en una inútil batalla, mientras iba a recuperar la bandera del Sur. «Durante la guerra, los hijos blancos del Sur se imaginaban a los yanquis como si fueran monstruos, con cuernos y colas, pero los negros, en cambio, los aguardaban como a sus salvadores.» La autora concluye el artículo insistiendo en la belleza del Sur, de Savannah (según ella, una de las ciudades más magníficas del mundo), en el carácter aristocrático ligado para siempre a aquella tierra, en una especie de arrebato «sudista» insólito en su caso, pero que es su modo de decir que ella «pertenece» a ese lugar.

Aunque nada sabemos sobre ellas, aquéllas fueron, para Carson McCullers, las primeras semanas de una existencia que debía imaginar, ya para siempre, sin Reeves. Ella misma nunca dijo nada al respecto. Sus seres más cercanos –sobre todo su hermana– se negaron a cooperar con su biógrafa Virginia Spencer Carr. Muchos murieron después. Es lógico suponer lo duro que debió de resultarle aceptar la extrema dependencia a la que la abocaba su soledad, y es muy probable que haya ido desarrollando una forma de agresividad contra las personas que debían ocuparse de ella, su madre y su hermana. De ese período, tan sólo tenemos certeza de algunos asuntos circunstanciales, materiales, prácticos. En el plano financiero, Floria Lasky cogió de nuevo las riendas, aun con más firmeza que antes, salvando así a Carson McCullers de la pobreza, pues era absolutamente incapaz de afrontar problemas de esa índole. Muy pronto, a primeros de 1954, Carson comenzó a dar, especialmente en las universidades, una serie de conferencias, como suelen hacer muchos escritores estadounidenses para redondear sus ingresos o simplemente para poder vivir sin tener que ejercer otro oficio; Eudora Welty, por ejemplo, y tantos otros. Para la autora, que, gracias a sus derechos teatrales y cinematográficos, vivía aún por entonces con relativa holgura económica, aquello era, ante todo, un gesto de vida y de independencia. Pero también –al menos al principio– algo que la violentaba, pues le costaba mucho hablar en público.

Carson lleva muy mal su malestar, su –casi– pánico, pero cuanto tiene que decir acerca de su trabajo, de la literatura, de su postura como escritora ante la sociedad, es (como sabemos por artículos y entrevistas de la época) generalmente apasionante.

Con su voz temblorosa, su cadencia lenta, sus silencios, Carson sabe hacerse escuchar, reclamar la atención. Muchas cartas de agradecimiento, recibidas tras aquellas apariciones públicas, demuestran hasta qué punto resultaba emocionante y perturbador asistir a ellas. En el volumen póstumo titulado *The Mortgaged Heart*, su hermana, al presentar sus poemas, recuerda una anécdota que la había conmovido:

> Recuerdo muy bien una conferencia que dio una tarde en una universidad. Con su agradable voz sureña, Carson recitó «Stone Is Not Stone» («La piedra ya no es la piedra»). Se produjo un prolongado silencio. Luego, un joven estudiante se levantó repentinamente y dijo: «Señora McCullers, la amo.»[2]

Siempre que puede, Tennessee Williams acude a su lado, para apoyarla o leer algunos textos de ella. Tenn, sobre todo, intenta calmarla, animarla a tomarse con humor algo que, a su juicio, le preocupa excesivamente: Carson comienza a acusar, de manera casi obsesiva, y a veces en algunas de sus conferencias, a Truman Capote de haberla plagiado. En realidad, estaba retomando y agrandando una vieja disputa en la que no se había mezclado en su día, cuando era amiga del joven Truman. En 1948 –según explica el biógrafo de Capote–, Gore Vidal había discutido con él, tras reprocharle que «sacase» todos sus argumentos de las novelas de Carson McCullers y de Eudora Welty.[3] Justo por entonces, tras la aparición de *Los dominios encantados*, su primer libro, Elizabeth Hardwick había hecho en *Partisan* una crítica negativa (una más de las muchas que recibió) en la que describía el trabajo de Capote como «una imitación menor de un escritor menor de gran talento: Carson McCullers», comentario nada agradable para ninguno de los dos.[4] Tiempo después, a principios de los años sesenta, cuando Oliver Evans aborde su libro sobre Carson McCullers, insistirá sobre el asunto. En una de sus cartas, fechada el 1 de agosto de 1963, Evans afirma haber descubierto «todo lo que Truman Capote ha copiado», y da algunos ejemplos:

> El simbolismo de la nieve en *El corazón*. Igual que Mick suspira por la nieve, lo hace, una y otra vez, Joel, el protagonista de *Los dominios encantados*. El incidente de Bubber, cuando dispara contra Baby Doll, en *El corazón*, es la fuente evidente del relato de Capote «Children on their birthdays», por el que creo que recibió un O'Henry Memorial Award. La chiquilla del relato es exactamente igual que Baby, e incluso el hecho de que Bub-

ber se oculte [...] es imitado en el relato [...]. Miss Roberta y su Princerly Place fueron, a todas luces, construidos según el modelo de Miss Amelia y su café. No creo que la negra Missouri Fever hubiese existido sin Portia [*El corazón*] y quizá tampoco sin Berenice [*Frankie y la boda*]. El párrafo inicial de *Otras voces, otros ámbitos*, que describe el ambiente monótono y tedioso de una pequeña ciudad del Sur me recuerda, irremediablemente, al de *La balada*. Éstos son sólo algunos ejemplos. Se pueden encontrar más. Aunque, conste, a mí me gusta mucho Capote [...]. No le conozco personalmente, así que no hay la menor malicia en estas observaciones.[5]

Ciertamente, existen similitudes. Pero todas las pequeñas ciudades del Sur se parecen mucho. Su inercia, su pesadez eran idénticas tanto para la joven Carson como para el adolescente Truman. Carson McCullers, para existir, no necesitaba en modo alguno acusar a su talentoso pupilo de ser un plagiario. Pero quién sabe de qué diantres precisaba para defenderse, qué batallas necesitaba para intentar olvidar que ya no era la creadora que quería ser. Escribir, teclear con una sola mano, y sufriendo constantemente, ¿no era acaso un suplicio para ella?

Cuando, en 1972, conoció a Virginia Spencer Carr,[6] Truman Capote, siempre elegantísimo, aparentó no recordar en absoluto el asunto. Según él, ya ni siquiera sabía si estaba realmente presente aquel día de 1954 en que Carson, creyendo haberle visto entre el público en una de sus conferencias, se había dirigido a aquel a quien tomaba por él llamándole tramposo. Admitió haber visto poco a Carson durante los últimos años de su vida, pero negó que hubiese sido a causa de graves problemas entre ellos, y menos aun debido a celos profesionales por su parte.

Capote bien podía mostrarse dadivoso: había ganado. Su obra no había conocido, ni por asomo, las mismas vicisitudes que la de Carson McCullers. Era, pues, inútil buscar, como se empeñaba en hacer la citada biógrafa, algunos testimonios que demostrasen cuánto la detestaba Capote. Virginia Spencer Carr parecía ignorar completamente las contradicciones propias de los artistas –relativas al respeto, la envidia, la tirria que pueden sentir, de manera sucesiva e incluso simultánea, los unos hacia los otros– y, aun más, desconocer sus angustias, sus incertidumbres, la apuesta extraordinaria que realizan al decidir hacer una obra. También revela cierta ingenuidad al insistir en los supuestos celos que en Carson McCullers despertaban sus contemporáneos. No sólo Capote, sino también Flannery O'Connor, que le era de lo más hostil: algunos años después, ésta afirmará no haber leído

nunca algo tan malo como la última novela de McCullers, *El reloj sin manecillas*. E incluso Tennessee Williams. Al parecer, Williams habría confesado que, aunque nunca se había atrevido a decírselo, pensaba que su amiga no era una extraordinaria autora teatral, y que ella, además, le envidiaba su talento de dramaturgo, algo que, simplemente, evidenciaba su lucidez.

Así pues, Carson McCullers pelea, es su única manera de sentirse viva, y de seguir sintiéndolo hasta el final. Las consecuencias de semejante actitud no siempre son agradables para los demás, y no es difícil comprender su resentimiento y su exasperación. Así, en primavera, antes de regresar a Yaddo, en donde no ha estado desde hace ocho años, Carson pasa una temporada en Charleston, en casa de Edwin Peacock, que la trata con la misma atención y ternura que siempre le ha demostrado desde la juventud. Probablemente para distraerla, Peacock invita un fin de semana a sus amigos comunes Robert Walden y Edward Newberry, que viven en Charlotte. Llevan cuatro años sin estar juntos, desde la noche del estreno neoyorquino de *Frankie y la boda*. Los cuatro amigos se sienten felices y hacen proyectos comunes; en particular, hablan de realizar una adaptación dramático-musical de *La balada del café triste*.

Walden y Newberry invitan a Carson a pasar un tiempo con ellos en Charlotte, y ella acepta entusiasmada. Pero, pronto, las cosas comienzan a ir mal: ella se comporta de manera poco cortés con sus huéspedes y, peor aun, con algunos de sus amigos. Walden, sin embargo, admira a Carson y no oculta la fuerte impresión que le causó la noche en que, hablando de lecturas, ella aludió la Biblia. Walden se quedó asombrado del alto grado de conocimiento que Carson tenía de los textos sagrados. Decidieron leer juntos, cada noche, algunos pasajes, siempre elegidos por Carson con sumo discernimiento. Por lo demás, Robert Walden parece haber sobrellevado mal aquella primavera con Carson, hasta el punto de pedirle a Rita, su hermana, que se inventase algo para hacerla regresar al Norte antes de lo previsto. Entrevistado por Virginia Spencer Carr, Walden, tras reconocer, gustosamente, las cualidades y la amplia cultura de Carson, se enreda después en una serie de comentarios poco amenos:

> Confío en que sus futuros biógrafos no pretendan hacerla pasar a la posteridad toda vestida de blanco o con una aureola. Carson era una perra, y no quiero que aparezca como un ángel. Aunque lo que ella deseaba ser haya sido siempre lo más impor-

tante para ella, también podía ser exactamente lo que uno deseaba que fuese. Cuando deseaba agradarte, podía muy bien, y de buenas a primeras, decidir: «voy a ser encantadora», y lo era, vaya si lo era, como una princesa. Pero no por ello dejaba de ser una perra.[7]

Que Carson McCullers haya sido, con bastante frecuencia, y en sentido estricto, insoportable, es una hipótesis que sería poco razonable no analizar. Pero insistir en el hecho de que la posteridad debe saber que ella era, ante todo, una «perra» no engrandece realmente a quien afirma tales palabras.

Ignorando que Walden había deseado y tramado su partida prematura, Carson se marcha de Charlotte para ir a Yaddo el 20 de abril. Allí permanece hasta finales del verano, salvo cuando parte, por poco tiempo, para dar una nueva conferencia o visitar a los amigos. Elizabeth Ames no la ha vuelto a ver desde el ataque que la dejó paralizada. Al verla llegar, se siente sencillamente aterrada ante aquella mujer medio inválida que no puede caminar sin la ayuda de un bastón. Carson está extremadamente pálida y un poco hinchada. No es que haya envejecido; más bien se ha hundido.

El ver cómo Carson sobrelleva su vida cotidiana no hace sino confirmar la primera impresión. Bebe aun más que antes. Fuma tanto, de la mañana a la noche, que Elizabeth Ames teme que un día prenda fuego a la habitación. Los ataques no sólo han desmejorado su aspecto físico, sino que también han modificado su comportamiento. Con Ames, por la que Carson siente un gran cariño, se muestra siempre muy afectuosa, pero con los demás huéspedes de la colonia (que, sobre todo en verano, son numerosos) puede ser de lo más desagradable, hiriente incluso, cosa que no ocurría en el pasado. Se ha vuelto más nerviosa y, cuando está bebida, irascible. Recuerda, trágicamente, a su propia descripción de Alison Langdon, la esposa del comandante de *Reflejos en un ojo dorado*: «Estaba muy enferma, y se notaba. Su enfermedad no era sólo física sino que la pena y la angustia la habían consumido hasta la médula y estaba al borde de la locura.» El crítico francés René Micha, que la vio ese mismo año, también se sentirá impresionado por su aspecto físico:

Visité a Carson McCullers una vez. Fue hacia finales de 1954. Nyack, donde ella vivía, era una pequeña ciudad, ligera y regularmente inclinada hacia el Hudson [...]. Encontré a Carson

McCullers enferma y casi inválida: su mano izquierda, semiparalizada, descansaba sobre la otra mano, como un metal. Aunque había visto varias fotografías suyas, su aspecto de muchachilla me sorprendió. Su cabeza me pareció demasiado pesada en relación con su cuerpo, tal vez a causa de sus ojos, que eran de una relevancia insólita. Recuerdo que alguien la había descrito como una mezcla entre Greta Garbo y Slim Summerville. Estaba pálida. Tuve la sensación de hallarme ante un genio estrechamente apresado en unos miembros frágiles. Su madre vivía con ella. Y una vieja nodriza negra, que tenía, como puede leerse en algún sitio, el color sombrío de las glicinas, y unos ojos bañados de leche. Comimos, en una gran mesa de hierro, varios platos vistosos y deliciosos. Escuchamos canciones de Georgia y de Satie [...]. Ella hablaba con voz tímida, lejana, con marcado acento del Sur [...]. Cuando comparé a uno de sus personajes, Biff, con Charles Bovary ya viudo, me dijo: «No podía haberme hecho usted mayor cumplido», y me dio a besar su mano (su mano perdida entre los encajes).[8]

Quienes, ese verano, descubren en Yaddo a Carson McCullers, sienten, al principio, compasión por ella. Parece estar demasiado enferma como para ser, al igual que ellos, «un artista residente» que intenta sacar adelante su trabajo. La tratan como si fuera la invitada privilegiada de Elizabeth Ames, una escritora ya madura que está atravesando un período difícil. Las escasas personas que se atreven a ir más lejos en sus relaciones con ella no pueden sino sentirse seducidos «a pesar de todo». Por ejemplo, Leon Edel, el magnífico biógrafo de Henry James,[9] testigo de los sentimientos ambivalentes que Carson podía suscitar, ternura e irritación al mismo tiempo ante su lado infantil, pero también reprobación ante su ruda manera de tratar a sus interlocutores, de mostrarse dura, por no decir grosera, con ellos.

Carson eran muy afectuosa y tenía una mente muy imaginativa, una mente de la que sus fantasías extraían siempre lo inesperado [...]. Cuando estaba en grupo, sabía ser muy animada y muy espiritual. Pero, asimismo, como una muchachilla, podía intentar acaparar la atención, y había un cierto énfasis en su manera de atraer las miradas, con aquellos grandes ojos líquidos que demandaban el amor del mundo entero y a los que, como a la adolescente de *Frankie y la boda*, les parecía muy lógico esa demanda [...]. Recuerdo que sus ocurrencias eran sorprendentes y a menudo deliciosas, como algunos cuadros surrealistas [...]. Me alegró mucho conocerla, aunque fuese por poco tiempo. Yo

observaba continuamente cómo iba desgranando cosas grotescas, mórbidas, jocosas o livianas, y sospecho que ahí, en la emergencia de esas manifestaciones opuestas, está el fundamento de lo que otorga a su trabajo su color singular y su fascinante magia. Pero, viéndola, uno no podía olvidar el grave fardo que la abrumaba, esa especie de sentido de la fatalidad que ella intentaba aliviar recurriendo a una comedia mental y a su entrega devocional al arte. Carson afinaba y refinaba sus fantasías, y en aquella manera suya de exhibirse como si fuese un «caso» –un «caso» sin grandes consecuencias–, en su constante voluntad de imponerse, frente a los demonios interiores que le negaban la vida, había algo desgarrador.[10]

Qué distintas estas palabras del refinado Leon Edel de las brutales aseveraciones de Robert Walden, aun reconociendo que este último tuvo que hacerse cargo de Carson, día y noche, en una casa particular, mientras que aquél tan sólo coincidió con ella en los espacios colectivos de Yaddo, y en momentos muy determinados.

Al marcharse de Yaddo, los huéspedes del verano de 1954 o los visitantes de fin de semana –entre los que había algunos antiguos amigos de Carson, como Granville Hicks, con quien había hecho un viaje a Québec en agosto de 1941– piensan que ya no volverán a ver a Carson McCullers, que ésta sobrevivirá muy poco tiempo a la muerte de Reeves, por mucho que él la hubiese considerado «indestructible». Se equivocan. Reeves, forzosamente, la conocía mejor que ellos. La relación de Carson con la vida es mucho más compleja de lo que ellos creen. Carson no es una intelectual, en el sentido en que lo son muchos de ellos, que no advierten la extrañeza de la relación de esta mujer con el mundo, con la realidad, con la literatura. Su capacidad de «vivir» –desplazarse, estar sola en una casa o en un hotel, hacer la compra, alimentarse– es limitada, pero su fuerza vital es inmensa.

De hecho, en Yaddo, Carson termina el primer boceto de su obra *The Square Root of Wonderful* –cuyo protagonista es un escritor fracasado que acaba suicidándose– y avanza un poco el manuscrito de *El reloj sin manecillas*. Antes de regresar –durante el otoño y el invierno, dividirá su tiempo entre la casa de Nyack, donde su madre se recupera con dificultad de una fractura del cuello del fémur, y los apartamentos de sus amigos neoyorquinos– Carson viaja a Long Island, a Roslyn Harbor, para conocer a Gabriela Mistral, la escritora chilena, premio Nobel de Literatura 1945. Carson, que tiene amigos políglotas y cultos, conoce sus

poemas, aunque no sabe castellano (Gabriela Mistral no fue traducida al inglés hasta después de su muerte, acaecida en 1957). La chilena, por su parte, que lleva instalada en los Estados Unidos desde 1953, sabe muy poco inglés como para poder comprender las novelas de Carson McCullers, pero ha leído algunos textos sobre ella y la tiene por una escritora de calidad. La adolescencia que perdura en Carson, más allá de su enfermedad, la seducirá. Y Carson se encariñará con aquella mujer, como serenada por la edad.

Algo más las une: ambas han vivido con un hombre que se ha suicidado. Además, el premio Nobel hace soñar, sobre todo en aquella época en que aún tenía algo que ver con el talento literario. ¿Gabriela Mistral le habrá dado a entender a Carson que hablaría en favor de ella para ese premio? ¿O acaso Carson habrá inferido ese propósito del afecto que le demostraba Gabriela Mistral? El caso es que durante varios meses –como atestigua una carta suya a Newton Arvin– Carson fantaseó con tan prestigiosa distinción, aunque se reconocía indigna de él. ¿Mero sueño de mujer enferma, agobiada, que tan sólo posee su condición de artista como escudo frente a la muerte? Sin duda. Su biógrafa, sin embargo, se impuso como un deber verificarlo en la Academia sueca, y comprobó que nadie había hablado jamás de concederle el premio a Carson McCullers. Ésta, pues, «fantaseaba con el Nobel», una prueba más de su intolerable presunción.

Este nuevo rasgo acerbo de Virginia Spencer Carr apenas tendría interés si no evidenciase la extraña mezcla de fascinación y de repulsión que tan a menudo ha suscitado la autora. Un psicoanalista vería, sin duda, en ello el irreprimible rechazo que provocan en las personas «normales» esos seres tan próximos a su inconsciente que logran imponer la expresión de éste a todos aquellos que a duras penas consiguen acallarlo. Y si Carson McCullers sigue motivando tales comportamientos después de su muerte, no es difícil imaginar lo que debió de afrontar en vida.

A pesar de todo, Carson «aguanta el tirón». En Nyack, al llegar el otoño, su madre contrata a Ida Reeder, quien será para Carson, durante los años que le restan, mucho más que una empleada de hogar o una gobernanta. Aquella mujer negra, opulenta, es como una encarnación de los personajes más importantes de la autora, una Portia –la criada de *El corazón*– benévola, una cocinera confidente como la Berenice de *Frankie y la boda*. Ida será, hasta el último día, como un alivio procedente del Sur, de la infancia, y de la literatura también. Carson y ella se llamarán mutuamente «Sister». Ida intentará hacerle olvidar que es cada vez más frágil y

dependiente; la consolará y la llevará cuanto y adonde sea preciso, incluso a su último viaje a Europa.

A lo largo del otoño y del invierno 1954-1955, Carson intenta no pasar demasiado tiempo en casa, probablemente para no sentirse recluida. Va y viene constantemente de Nyack a Nueva York. Es entonces cuando le presentan al productor Arnold Saint Subber, que le propone montar su obra *The Square Root of Wonderful.* Ambos se fascinan y se seducen mutuamente. Nacieron el mismo día del mismo año, y se sienten, de manera espontánea, muy próximos. Aquella nueva amistad, aquellos desplazamientos y aquellos proyectos le dan nueva energía a Carson, por lo que, pletórica, dispuesta al trabajo, decide marcharse en abril a Key West, Florida, para reunirse con Tennessee Williams. Él debe terminar cuanto antes *La gata sobre el tejado de cinc caliente*, y ella tiene tres manuscritos entre manos: la adaptación de *La balada* (decidida tras conversar, en primavera, con Robert Walden), *The Square Root of Wonderful* y *El reloj sin manecillas.*

Tennessee y Carson invitan a Key West a una jovencísima mujer recién llegada de Francia, donde acaba de publicar, con diecinueve años, una novela corta que ha armado un gran revuelo, *Buenos días, tristeza.* En todas las entrevistas que concede a la prensa norteamericana, Françoise Sagan proclama su admiración por Tennessee Williams. Éste, emocionado, le pregunta si desea conocerle, y ella responde, como es lógico, que sí. Treinta años después, Françoise Sagan, que posee la extrema elegancia de saber admirar, y el talento de confesarlo con delicadeza, contó extensamente aquel encuentro en uno de sus más bellos libros, *Avec mon meilleur souvenir.* Un capítulo, muy certero, está dedicado a Tennessee Williams; el hecho de que algunos detalles sean inexactos, sobre todo los relativos a la visita que hizo a casa de Carson McCullers (Sagan afirma haber conocido a Marguerite Smith cuando, en realidad, ésta ya había muerto), no resta mérito alguno al relato, pleno de clarividencia y sensibilidad.

> A las seis y media, nos anunciaron la llegada de Tennessee Williams. Vi entrar a un hombre pequeño, de cabellos rubios, ojos azules y aire risueño, que era, desde la muerte de Whitman, y para mí, el mayor poeta de los Estados Unidos. Venía acompañado de un hombre moreno, alegre, quizá el hombre más encantador de América y Europa juntas, llamado Franco, desconocido entonces y ahora. Tras ellos, una mujer alta y delgada vestida con unos pantalones cortos, de ojos azules como dos charcos, mirada extraviada, la mano fija en unas tablillas de madera, y a

la que yo consideraba la mejor escritora, la más sensible al menos, de la Norteamérica de entonces: Carson McCullers. Dos genios, dos solitarios que Franco llevaba del brazo, a quienes posibilitaba reír juntos, soportar juntos aquella vida de repudiados, de parias, de emblemas y de desechos de la sociedad que era entonces la vida de cualquier artista, de cualquier marginado norteamericano.

En su isla, Tennessee Williams prefería estar acompañado de hombres que de mujeres. El marido de Carson se había suicidado no hacía mucho, dejándola sola y hemipléjica. A Franco le gustaban tanto los hombres como las mujeres, pero amaba a Tennessee. Y también, aunque tiernamente, a Carson, enferma, cansada, consumida. Toda la poesía del mundo, todos los soles eran incapaces de despertar sus ojos azules, sus párpados pesados y su cuerpo descoyuntado y enjuto. Tan sólo conservaba su risa, aquella risa de niña extraviada para siempre. Vi a aquellos dos hombres, a quienes entonces se llamaba, con una especie de pudor despreciativo, «pederastas», y que hoy son demominados «*gay people*» (como si pudiese ser algo «alegre», de una manera o de otra, el que cualquier cretino rechace a alguien por lo que ama). Vi a aquellos dos hombres, pues, ocuparse de aquella mujer, acostarla, levantarla, vestirla, distraerla, animarla, quererla, en fin, darle todo lo que la amistad, la comprensión, el cariño pueden dar a alguien que es demasiado sensible, y que por ello ha visto, ha extraído, ha escrito, quizá, demasiado como para poder sobrellevarlo, soportarlo más.

Carson moriría diez años más tarde, y Franco poco después. Tennessee, que era entonces el autor más odiado, quizá, por los puritanos, pero el más aplaudido por el público y la crítica, el autor de *Un tranvía llamado deseo, La gata sobre el tejado de cinc caliente, La noche de la iguana*, etc., murió hace seis meses miserablemente en un inmueble de Greenwich que él dejaba abierto a los cuatro vientos [...].

Pasamos así quince días ardientes y tumultuosos en aquel Key West desierto durante esa estación. De eso hace ya veinticinco años. Por la mañana, nos encontrábamos en la playa; Carson y Tennessee bebían grandes vasos de agua, o eso creí yo durante mucho tiempo, antes de tomar un gran trago de los mismos y constatar que en realidad aquello era ginebra pura. Nadábamos, alquilábamos pequeños barcos, intentábamos en vano pescar grandes peces, los hombres tomaban copas, y las mujeres también, aunque menos. Hacíamos *picnics* infames. Volvíamos fatigados, o alegres o tristes, pero siempre, alegres o tristes, juntos de aquellas clásicas excursiones.

Recuerdo a Carson vestida con sus increíbles pantalones bermudas demasiado largos, sus enormes brazos, su cabecita ladea-

da con sus cabellos cortos y sus ojos pálidos, de un azul tan pálido que en el acto la devolvían a la infancia. Recuerdo la imagen de Tennessee leyendo los periódicos y riéndose a veces, según decía, por no llorar (por entonces, a mí no me interesaba la política). Recuerdo a Franco subiendo por la playa, bajando, yendo a buscar más vasos y bebida, corriendo de un lado a otro, riendo, tan italiano, tan bien plantado, no guapo pero sí encantador, alegre, alocado, bueno, imaginativo.

[...] Dos o tres años después, volví a ver a Tennessee, un día en que se celebraban las elecciones presidenciales, es decir, un día de forzosa sobriedad. Quedamos en el bar del Hotel Pierre, donde, con toda tranquilidad, pidió dos vasos con hielo y una botella de limonada antes de sacar de su bolsillo trasero un frasco de potente whisky, que me sirvió con su habitual generosidad. Su última obra estrenada iba admirablemente bien, pero él no quería hablar de eso. Estaba triste, porque Carson estaba triste, porque Carson había tenido que ingresar nuevamente en un hospital para «personas nerviosas», como él decía, como él decía con firmeza. Porque Carson, en fin, había salido de aquella clínica, digamos, en forma, pero ahora estaba en la casona de su infancia, junto a su madre, que se estaba muriendo de cáncer. Carson se alegraba de saber que yo estaba en Nueva York, y Tennessee le había prometido que iríamos a verla al día siguiente en coche [...].

Llegamos cantando a la casa de Carson McCullers, la autora de todas esas obras maestras que Francia ha ido descubriendo poco a poco. *El corazón es un cazador solitario, Reflejos en un ojo dorado*, etc. Era una vieja casa con columnas, tres escalones, puertas abiertas para aliviar el calor. Tumbada sobre un sofá, había una mujer muy anciana y blanca, devastada por el sufrimiento o quién sabe qué, que la hacía diferente y casi desdeñosa a nuestros ojos. Y Carson, también estaba Carson, vestida de cualquier manera, con un camisón marrón; Carson, más delgada aún, más pálida aún, pero con los mismos ojos, aquellos ojos increíbles, y su risa infantil.

Comenzamos a abrir botella tras botella, y su madre se hizo de rogar antes de tomarse también un traguito. Bebimos mucho. La vuelta en aquel coche, con un ambiente repentina y realmente frío, fue de lo más melancólico, camino de aquella galaxia, de aquella ciudad enorme cuyos habitantes conocían de sobra los nombres de ambos pero ignoraban todo acerca de sus respectivos seres. Por desgracia, no un mes sino apenas una semana después, Carson tuvo que irse, ingresar nuevamente en aquel lugar ocupado por «personas nerviosas». Ni Tennessee, ni el alegre Franco, podían ya sonreír...

[...] Pero, ya sea del hombre rubio de ojos azules y bigote ru-

bio, bronceado, que llevaba en brazos a Carson McCullers hasta la habitación, que la posaba como si fuese una niña sobre su doble almohada, que se sentaba al pie de la cama y le agarraba la mano hasta que ella se dormía, temerosa de sus pesadillas; o del Tennessee gris y desaliñado, del Tennessee vacío de sí mismo a causa de la ausencia definitiva de Franco; o de aquel otro Tennessee que tan gentilmente vino de tan lejos, y al que nuestro montaje [de *Dulce pájaro de juventud*] debió de parecerle una payasada parroquial, sigo añorando la misma mirada, la misma fuerza, la misma ternura, la misma vulnerabilidad.[11]

Tennessee Williams también se siente seducido por la joven novelista francesa; tanto que escribe un artículo en *Harper's Bazaar* para decir todo lo bueno que piensa de ella y dejar constancia de las esperanzas que tiene en su porvenir:

Tal vez no posea, hoy por hoy, en este estadio de su desarrollo, la perturbadora y profundamente desconcertante calidad visionaria de su ídolo literario, Raymond Radiguet, muerto muy joven tras haber escrito una breve aunque gran obra. Tal vez, asimismo, no haya escrito aún nada comparable a *La balada del café triste* de Carson McCullers, pero tengo la sensación de que si hubiese conocido a *Madame* Colette a sus veinte años, habría descubierto en ella el mismo frío desapego y la misma cálida sensibilidad que he visto en los ojos bordados de oro de *Mademoiselle* Sagan.[12]

Rodeada de Tennessee Williams y su amigo Frank Merlo, encantada con la jarana que ha propiciado la llegada de Françoise Sagan, Carson trabaja y, el 25 de mayo, concluye el manuscrito de un relato titulado «Who Has Seen the Wind?» («¿Quién ha visto el viento?»).[13] Incluido en el volumen póstumo *The Mortgaged Heart*, el relato es un hermoso texto que describe la desintegración de un hombre –escritor famoso que ya no consigue escribir– y la ruptura de una pareja. Se trata, pues, de un magnífico esbozo del tema que la autora desarrollará después en *The Square Root of Wonderful*, es decir, el de la impotencia creativa que conduce al suicidio. Al igual que la obra, que Carson ya está escribiendo en 1955, «¿Quién ha visto el viento?» es un texto fúnebre, «de luto», como una tumba para Reeves. En él reencontramos aquel viejo sueño de poseer una granja («Había comenzado a soñar con realizar un trabajo manual, con tener una granja en la que cultivaría manzanos. Bastaría con dar largos paseos a través

de los campos para que la luz creadora brillase de nuevo. Pero ¿acaso hay campos en Nueva York?»),[14] y el recuerdo de la guerra:

> Para Ken, la guerra había sido, en cierta medida, un alivio. Se había sentido aliviado por poder dejar aquel libro que a duras penas avanzaba, por huir de su torre de marfil, por participar en aquella gran experiencia, pues la guerra era, sin lugar a dudas, la gran experiencia de su generación. Se sometió a un entrenamiento intensivo, obtuvo sus galones de oficial, y cuando Marian le vio vestido de uniforme lloró, volvió a amarle y ya no habló de divorcio. Durante el último permiso, hicieron el amor con la misma frecuencia que en los primeros meses de su matrimonio. En Inglaterra, llovía todos los días, y Ken fue invitado al castillo de un lord. Luego, cruzó el canal de la Mancha el Día J, el día del desembarco, y su batallón avanzó directamente hasta la tierra de los Chleus. En una ciudad en ruinas, en el fondo de un sótano, vio a un gato husmeando el rostro de un cadáver. Ken tenía miedo, pero ya no el miedo ciego que sentía antes en el café, ni la angustia ante la página en blanco en la máquina de escribir. Pues siempre sucedía algo. Así, encontró tres jamones de Westfalia en la chimenea de un campesino, y se partió el brazo en un accidente de coche. [...]. Para un escritor, cada día adquiría automáticamente valor, porque aquello era la guerra. Pero, una vez acabada ésta, ¿qué podía contar Ken? ¿Que había visto un gato tranquilo junto a un cadáver, que había visitado a un lord inglés, que se había partido un brazo?[15]

Pero Ken Harris es también una proyección de la propia Carson, de su terror por no ser ahora más que el fantasma de la escritora que fue, de su dolor por saberse incapacitada:

> La página seguía estando en blanco, y el blanco de aquella página iba invadiendo poco a poco su cerebro. Había habido una época, sin embargo (pero ¿cuándo?), en la que le bastaba con oír una canción en una esquina, una voz procedente de la infancia para que el pasado resurgiese en su memoria, y el choque de lo inesperado contra el presente engendrase una novela, un relato; había habido una época, sí, en que la página en blanco imantaba sus recuerdos y los tamizaba, y él era consciente de ese dominio casi sonámbulo de su arte. Una época, en fin, en que él era un escritor que escribía diariamente. Que trabajaba mucho, retomaba cuidadosamente cada frase, ponía una «x» en las que no eran buenas, corregía las reiteraciones. Pero ahora estaba sentado ahí, sentado, con la espalda tan curvada que casi daba miedo, con ojeras bajo sus ojos grisáceos, color perla, y una boca espesa y pálida.[16]

El hecho de que Ken Harris (al igual que Phillip Lovejoy en *The Square Root of Wonderful*) sea no ya alguien que no ha conseguido escribir sino un escritor que ha perdido su talento, permite a Carson McCullers jugar al mismo tiempo con el destino de Reeves y el suyo propio en un mismo personaje. Tal vez fuese una última manera de reunir a «Sister» y a «Brother», una manera también de no exponerse demasiado, de contar su herida íntima disimulándola «en el terreno de Reeves». Por ejemplo: cuando Ken Harris llega a una reunión, ¿acaso no se siente, como le ocurre ahora casi siempre a Carson, una «persona desplazada»?

> –Desde hace algún tiempo, cuando llego a una fiesta en la que hay mucha gente, pienso en la última velada en casa del duque de Guermantes.
>
> –¿Cómo dice? –preguntó Esther.
>
> –Ya sabe, cuando Proust –el «yo» de la novela, el narrador– observa todos aquellos rostros familiares y piensa en los estragos que hace el tiempo. Un pasaje sublime. Yo lo releo cada año.
>
> Esther parecía enervada:
>
> –Hay tanto ruido aquí... ¿Ha venido su mujer?
>
> –Cuando llego a una fiesta como ésta, siempre noto lo mismo. Siempre esta terrible diferencia. Como si el tono hubiese bajado, estuviese desfasado. Esta terrible diferencia de los años que pasan, de la impostura del tiempo, del terror que éste le produce a Proust... [...].
>
> Las cosas habían cambiado. Trece años atrás, cuando él acababa de publicar *La noche de las tinieblas*, Esther se habría, literalmente, abalanzado sobre él y no le habría dejado así, abandonado, en una esquina del salón.[17]

Como si todo se hubiese confabulado para impedir que Carson McCullers venciese sus terrores, sus pesadillas nocturnas y diurnas, sus dificultades para trabajar, su madre muere repentinamente el 10 de junio de 1955, de un ataque al corazón. Marguerite Smith tenía sesenta y cinco años. Carson está en Nueva York, en casa de unos amigos, cuando la avisa su primo Jordan Massee. La autora relató el hecho una docena de años después, en su ensayo autobiográfico:

> Mi madre y yo habíamos dormido, cama con cama, en la misma habitación durante los años en que ella había estado delicada de salud, pero un día mis amigos Hilda y Robert Marks me invitaron a pasar una noche en su casa. Mi madre insistió en que no llamase a Ida, afirmando que se sentía perfectamente bien.

Aunque a regañadientes, acepté. Ida, por lo demás, iría a primera hora de la mañana. «Llevas demasiado tiempo encerrada en casa, cariño –me dijo mi madre–; sal y diviértete.» Durante la velada en casa de mis amigos, estaba preocupada por ella, así que la llamé por teléfono: ella me dijo que todo estaba bien. A primera hora de la mañana, llegó mi primo. Me abrazó tiernamente y me dijo: «Traigo malas noticias para ti.» Mi hermana estaba ingresada en un hospital, a punto de operarse de apendicitis, y en la primera que pensé fue en ella: «¿Rita?» «No, querida, no es Rita; es tu madre», me contestó. Yo le pregunté: «¿Ha muerto?» Mi primo me cogió la mano y me abrazó de nuevo. Lo único que pude decir fue: «¿Y qué puedo hacer?» Pero, en cuanto oí mi propia voz, comprendí que la pregunta era absurda. Llamé por teléfono a Ida a casa y, aunque a lágrima viva, me dijo con firmeza: «Regrese enseguida; los de las pompas fúnebres van a venir.»

Ida había llegado muy temprano y le había dicho a mi madre que le iba a preparar el desayuno.

–Tengo hambre –le había dicho mi madre–. Y frío.

–Espere un momento, ya he encendido la estufa.

Ida estaba junto a mi madre, esperando a que entrase en calor, cuando repentinamente mi madre había empezado a vomitar sangre. Murió en los brazos de Ida. Apenas le había dado tiempo a murmurar: «Gracias a Dios, Sister no está aquí.» Y, con su último aliento, había añadido: «Habría sido demasiado para ella.»

Y, sí, era demasiado, realmente demasiado.[18]

Carson no quiere regresar a Nyack, al igual que su madre, once años antes, no había querido regresar a Starke Avenue tras la muerte de su marido. Con la ayuda de sus amigos, organiza el funeral, y, tras él, todos se reúnen en su casa, para darle ánimos y apoyarla en este nuevo «reasentamiento». Pero, unos días después, la lectura del testamento de Marguerite Smith provoca entre los tres hijos un conflicto que tardará algún tiempo en desaparecer, si es que alguna vez desapareció realmente. Marguerite Smith lo había redactado en 1949. Por aquel entonces, la situación de Carson, ya enferma, era más precaria que la de su hermano y la de su hermana, ya que éstos tenían un empleo correctamente retribuido. Por ello, la madre había dejado una parte mayor de sus bienes a la primogénita. Pero, entretanto, ésta se había convertido en una autora dramática célebre, y se hallaba ahora en una situación financiera bastante más holgada que la de Rita y la de Lamar Jr. En fin, historias de familia y de dinero, siempre complejas y desagradables. Afortunadamente, siempre hay algún buen abogado dis-

puesto a hacerse cargo de tales situaciones, y Floria Lasky era un hombre amigable y hábil.

La nueva situación creada por la muerte de Marguerite Smith –Carson queda desamparada: ya no es la hija de alguien a quien poder recurrir– no le deja más que una alternativa: o bien abandonarse a la enfermedad, o sea morir, o bien luchar para seguir siendo Carson McCullers, o sea una escritora que continúa publicando. Si hubiese tenido que renunciar, a estas alturas ya lo habría hecho. Pero el *shock* ha sido tan fuerte que todo el año 1956 acaba siendo la expresión de esta alternativa. Por un lado, Carson está casi constantemente enferma, y su brazo izquierdo le duele cada vez más. Por otro, en cuanto puede, trabaja a diario con Saint Subber, para retomar de cabo a rabo el guión de su obra, aunque, finalmente, deciden aplazar un año el proyecto. Durante aquellos largos meses, Saint Subber es un apoyo indispensable. Carson afirma que ambos viven una magnífica historia de amor, y a veces incluso que va casarse con él. Los testigos de aquella relación son más escépticos. Algunos piensan que Carson y Saint Subber han sobrestimado el lugar que ocupaba su relación en sus respectivas vidas y la importancia de su trabajo en común.

Los dos acabaron riñendo, tras el fracaso de la obra, pero Arnold Saint Subber, mucho después, cuando en 1970 Virginia Spencer Carr le entreviste por teléfono, hablará de Carson McCullers de una manera pasional, encendida, hiperbólica: «Todo cuanto yo pudiera decirle acerca de ella podría ser negado por cualquier otra persona, y ambos testimonios serían igualmente ciertos. Carson era el ser más angelical del mundo, y al mismo tiempo el más infernal, el más odioso de los demonios.» La contradicción personificada, según él: delicada y refinada, por un lado, y soez como un carretero, por otro. «Jamás dos seres se apegaron tanto a la vida como nosotros; jamás dos seres comieron tanto, fumaron tanto, maldijeron y adoraron tanto a Dios, leyeron tanto la Biblia como lo hicimos nosotros dos juntos [...]. Ella se aferraba a la vida en cuerpo y alma, y tan sólo creía en una cosa: la vida [...]. Carson era una fortaleza. No había nadie más fuerte en el mundo. Era un ser gigantesco. Sobrepasaba la imaginación de cualquiera. Era una mariposa, pero de acero.»[19]

El año 1957, que debe ser para ella el de su nueva confrontación con el público, con todas las inquietudes y esperanzas que esto conlleva, comienza bien. Lejos de su casa, en el Royal Court Theatre de Londres, la English Stage Company está representando *Frankie y la boda*, con Geraldine McEwan en el papel prin-

cipal. Al otro lado del Atlántico, se trabaja con firmeza para sacar adelante *The Square Root of Wonderful.* Pero nada va como estaba previsto, y el proyecto entra en un laberinto de complicaciones que acabará dando al traste con él. Anne Baxter es quien, en principio, debe interpretar a Mollie, la mujer casada dos veces con Phillip Lovejoy, escritor ahora «en receso» del que nuevamente se ha separado y que terminará suicidándose. Anne Baxter admira mucho las novelas de Carson McCullers, así que enseguida se apasiona por el personaje de Mollie. Pero cree que aún es preciso ajustar y reescribir parte de la obra, antes de iniciar los ensayos, en septiembre, y Carson, según ella, es incapaz de hacerlo.

Albert Marre, el joven director de treinta y un años elegido para llevar a cabo el montaje, no es de la misma opinión. Para él, Carson McCullers puede perfectamente pulir la obra, pero hay que dejarla trabajar a su ritmo y concederle cierta libertad, cosa que no se hizo. A Marre le gusta trabajar con Carson, cuya compleja personalidad y cuyo agudo sentido del humor aprecia.

Sin embargo, Marre renuncia (por cuestiones de «calendario», según él) finalmente al montaje. Carson no se lo perdona, a pesar de que se entiende bien con el sucesor de Marre, José Quintero, con quien además le gusta beber, quizá demasiado. Cuando Quintero decide abandonar también el proyecto, justo la víspera del preestreno en Princeton, Carson se siente menos ofendida que por la «huida» de Marre; de hecho, siempre mantendrá buenas relaciones con Quintero. Todos los actores deciden continuar y se solidarizan con Carson, que asume el mando de la nave, aunque jamás ha dirigido antes. Al final, un nuevo director, George Keathley, viene en su ayuda. Pero todos saben ya que sólo un milagro puede salvarles de la catástrofe. Las diez representaciones pre-Broadway en Princeton no son nada brillantes. *The Square Root of Wonderful* se estrena en Broadway el 30 de octubre, en el National Theatre. El espectáculo concluirá el 7 de diciembre, tras cuarenta y cinco representaciones. Años después, Anne Baxter, que acusó, al igual que todos los demás participantes de aquella producción, el fracaso, asegurará, no obstante, que si le propusieran volver a interpretar la obra, lo haría tal y como la quiso escribir Carson McCullers.

De nuevo en sus notas autobiográficas, Carson rememora, con su lucidez y humor característicos, lo que ella misma califica de «desastre»:

> En 1954, comencé a escribir una obra que acabó siendo un desastre. No por mi causa –Dios es testigo de ello–, pero el caso

es que, día tras día, paso tras paso, iba cayendo en el caos. Sería fácil echarle la culpa a Saint Subber, pero no quiero hacerlo. Fue él quien me insistió para que escribiese *The Square Root of Wonderful* [...] y era el hombre más tenaz y más perseverante que he conocido en mi vida profesional. Día tras día, Saint Subber acudía al 131 de South Broadway, Nyack. Yo me lo imaginaba con un látigo en la mano, dispuesto a azotarme. El protagonista de la obra era un escritor casado con una mujer bastante extravagante. Como mi madre ya estaba delicada de salud, yo quería rendir homenaje a su lado deliciosamente «alocado», que era maravilloso en la vida pero que resultó de lo más lúgubre en el escenario. Había pretendido restituir su inocencia. Pero la inocencia se transformó en idiotez crasa y el autor acabado cargó con mi propio temor a la esterilidad y al fracaso. Me ensañé especialmente con él tal y como hago a veces conmigo, hasta el punto de que acabó reuniendo todos los aspectos más detestables de mí. Mi egoísmo, mi lado siniestro y mis tendencias suicidas. [...].

No llego a entender bien por qué demonios escribí aquel horror. Seguramente no era del todo consciente de lo mala que era la obra. Al menos, hasta que vi la espantosa primera representación que dimos en Filadelfia. Luego, como una gallina que defiende a sus polluelos, intenté, malamente, hacer algo. Saint Subber también, de modo que cambiamos seis veces de director, cada uno peor que el anterior. Nadie parecía advertir que el problema residía, sencillamente, en la obra, que era muy mala, y así seguimos contratando y despidiendo directores frenéticamente. Hasta el día del estreno en Nueva York.

Como yo no iba nunca a los estrenos, no quise, claro está, hacer una excepción en este caso. Me dediqué a vagar por los alrededores del teatro, ansiosa por saber lo que había ocurrido. Llevaba puesto mi antiquísimo vestido chino de doscientos años –lo juro–, y cuando pasé delante del teatro no tenía fuerzas ni para rezar.

Una pareja que se había marchado en mitad de la representación se preguntó al verme: «¿Formará parte de la obra?»

Cuando llegué a la recepción ofrecida por el coproductor (cuyo nombre, en medio del desastre, olvidé), Saint Subber estaba llorando, el coproductor estaba llorando, y cuando llegaron las críticas del *New York Times*, se convirtieron en auténticas Magdalenas. Yo, sentada, impertérrita, lloraba por dentro, sin soltar una lágrima ni un sollozo. Aun a riesgo de parecer defender tamaño fracaso, debo decir, por lo menos, que la obra era mejor sobre el papel que en el escenario. Al final, tras cuarenta y cinco representaciones, la obra expiró dolorosamente el 4 de diciembre de 1957.[20]

De los siete diarios neoyorquinos de la época, sólo uno, *The World Telegram and Sun*, hizo una crítica favorable. Los demás eran, efectivamente, devastadores. La crítica del *New York Daily News*, firmada por John Chapman, expresa bastante bien la reacción generalizada:

> *The Square Root of Wonderful*, que tan primorosa e inteligentemente se estrenó la pasada noche en el National Theatre, puede ser descrita como un trauma en tres actos. Viendo y escuchando esta obra, este crítico tenía la extraña y desagradable sensación de ser un psicoanalista reticente aguantando las confidencias de unos desconocidos. Y, dado que no les conocía y que me traía al fresco lo que me decían, me sentía francamente a disgusto con ellos.[21]

Los semanarios toman el relevo. La crítica de Wolcott Gibbs, del *New Yorker*, es muy negativa, y tan sólo le dedica una frase a Carson McCullers. Tras citar un diálogo especialmente mediocre, añade:

> Por mil razones distintas, me niego a creer que Carson McCullers sea la autora de estas penosas líneas, y prefiero atribuirlas a algún literato malintencionado del equipo. Sin embargo, éstas y otras similares son proferidas alta y claramente en el escenario del National Theatre, y con cada una de ellas la obra cae, de manera más irremediable, en el absurdo.[22]

También Brooks Atkinson intenta «salvar» a Carson McCullers recordando su brillante pasado:

> Después de *Frankie y la boda*, la segunda obra de Carson McCullers parece banal. Hay en ella –sobre todo al final– algunos pasajes de esa prosa a la vez precisa y alusiva por medio de la cual la señora McCullers sabe extraer tan bien del lenguaje coloquial sentimientos brillantes y sueños nostálgicos. Pero, en su mayor parte, *The Square Root of Wonderful* no logra alzar el vuelo. Los personajes se distinguen poco de los protagonistas propios de la comedia costumbrista.[23]

Harold Clurman (que, como se recordará, dirigió con éxito la versión de *Frankie y la boda*) es quien da la puntilla. En *The Nation* del 23 de noviembre, escribe que la obra es «un completo fracaso»: un mal texto, mal dirigido y mal interpretado:

> Los personajes quedan, en general, desdibujados, y uno de los fallos dramáticos de la obra reside en que la autora se ha empeñado en darle a su historia un tratamiento lineal, apegado a la lógica de un espíritu prosaico. El texto habría sido mejor si hubiera seguido los «desvaríos» conformes al gran talento de su autora.

«Era, desgraciadamente, un fracaso lógico –comenta escuetamente Floria Lasky–, fruto de una obra malograda. Y eso, en el teatro, se paga. Evidentemente, para Carson era no sólo una obra de teatro, sino un ajuste de cuentas póstumo con Reeves. Tal vez fuera ése el impedimento.»[24]

El lector habrá observado que, en la rememoración hecha por Carson de su proyecto, bastantes años después bien es cierto, no hay la menor alusión a Reeves. Lo cual no invalida en absoluto las palabras de Floria Lasky sino que, al contrario, dice mucho sobre la ambivalencia de Carson respecto a Reeves en su último escrito.

Tras los críticos y el público, los especialistas teatrales y los ensayistas se mostraron igual de severos. Louis Kronenberger, en su obra sobre las piezas dramáticas de la temporada 1957-1958, no salva nada:

> La autora de *Frankie y la boda* ha escrito esta vez sobre una gran variedad de temas, en una gran variedad de tonos con una gran variedad de ritmos. En consecuencia, estamos ante una obra que contiene al mismo tiempo el material de muchas obras y, por falta de coherencia, de ninguna. Las partes valen tan poco como el todo [...]. Discordante a fuerza de notas falsas, *The Square Root* no consigue conciliar humor y horror, ni los diferentes temas que existen entre ellos. Poniéndose a prueba así, la auténtica originalidad de la señora McCullers y su singular sentido de la vida resultan tristemente confusos. Y el resultado es una raíz cuadrada mal plantada en un agujero circular.[25]

Años después, en 1962, en el libro *American Drama Since World War II*, de Gerald Weales, Carson McCullers no sale mejor parada:

> Aunque Carson McCullers haya realizado una adaptación muy conseguida de *Frankie y la boda*, su primer intento para escribir directamente una obra, *The Square Root of Wonderful* (1957), fue desastroso. La obra cuenta cómo Phillip (escritor que ya no logra escribir, personaje siniestro donde los haya, representación, en fin, de la muerte) intenta dominar a Mollie («la

raíz cuadrada de lo maravilloso», según John), primero jugando con su debilidad, luego utilizando su suicidio como arma. Pero fracasa. Al igual que la obra, porque ni Phillip ni Mollie (ni ningún otro personaje de la obra) tienen el menor hálito de vida. El principio es interesante –por decirlo así–, gracias al diálogo oblicuo que sugiere más de lo que afirma, pero tan seductora extrañeza se disipa enseguida, al no haber, más que ocasionalmente, alguna buena réplica y, diseminado aquí y allá, el triste eco de la antigua McCullers.[26]

Aun reconociendo los defectos de la obra tal y como se representó en 1957, el primero de los directores que tuvo, Albert Marre, opina que su fracaso no se debió tan sólo a esas «buenas razones», sino también a una inadecuación entre la creación de Carson McCullers y los anhelos y las convenciones de la época. Cree que *The Square Root of Wonderful* era una obra «adelantada, de una manera extraña, a su tiempo».[27] Al leer el texto, uno quisiera darle la razón, aun sabiendo que quizá se siente atraído por cuanto hay de confesión personal en este curioso diálogo de ultratumba con Reeves. Es muy posible que todo ello, en el escenario, no se sostenga. Pero no se trata, en modo alguno, de un texto «pobre». Además, en 1958, cuando fue publicado en libro, *The Square Root of Wonderful* recibió mejores críticas. «Aunque la obra haya sido un fracaso en Broadway, la señora McCullers creó en ella varios personajes seductores y conmovedores», escribió George Freedley en el *Library Journal* del 1 de junio. Y justo un mes antes, el 1 de mayo, pudo leerse en *Kirkus* esta nota: «Aunque Broadway guarda un recuerdo poco halagador de la segunda obra de Carson McCullers, la calidad de su escritura la hace digna de elogios.» Pero lo cierto es que el manuscrito fue corregido para la ocasión, al estar su autora, con toda razón, furiosa por lo que los demás habían querido reescribir, en vez de respetar su trabajo. Y así lo explicó en un prólogo titulado «*A Personal Preface*»:

De mi labor en el teatro he aprendido esta lección: el autor debe trabajar absolutamente solo hasta que haya concluido lo que deseaba hacer, hasta que su obra esté lo más acabada posible. Una vez iniciados los ensayos, el autor dramático se ve sometido, a lo largo de su trabajo, a diversas presiones exteriores, y a veces, ¡ay!, obligado a cambiar lo que tiene en mente por culpa de los compromisos, ya sean de los actores, del productor, del director o, en fin, de cualquiera de las varillas del amplio abanico de una producción teatral.

De esa manera comienza una metamorfosis que, para mayor perjuicio del autor, suele dar como resultado una obra que éste apenas consige reconocer.

Es por ello por lo que, de las cinco o seis evoluciones que experimentó la obra, prefiero dar a la luz la que sigue. Ésta es la última versión que escribí antes de que se iniciara la producción, y es la que más se aproxima a lo que yo quería decir en *The Square Root of Wonderful.*

Muchos novelistas han sido tentados por el teatro: Fitzgerald, Wolfe, James y Joyce, entre ellos. Tal vez sea a causa de la soledad que entraña la vida de escritor, pero la inesperada dicha de participar con otros seres en una creación es, sin duda, algo maravilloso para un autor. Raro es que un escritor esté igualmente dotado para la novela y el teatro. No quiero, en modo alguno, abrir esta caja de malicias. Tan sólo quisiera decir que el escritor se siente impulsado a escribir, y que la forma elegida está determinada por una inexpresable necesidad interior, que tal vez el escritor mismo no comprende del todo.[28]

Como siempre, cuando escribe, Carson parece capaz de hacer frente a todo, de aprender fríamente la lección que se le enseña, y de seguir adelante. Pero, esta vez, era demasiado para ella. La autora de cuarenta años que había puesto toda la energía que le quedaba en aquella empresa (con la esperanza de que el éxito le concediese la felicidad, el olvido de su sufrimiento físico, el cariño de los demás) había consumido sus últimas fuerzas. En sus memorias, Tennessee Williams recuerda el ensayo general de *The Square Root of Wonderful* como uno de los «tres "mutis" más interminables» de su vida, y en cada uno de ellos estaba con su amiga Carson. El primero había tenido lugar en una recepción en honor del escritor Dylan Thomas, que le había preguntado a Williams, tras serle presentado: «¿Qué sensación le produce sacarle tanta pasta a Hollywood?»

Al mirar atrás, me parece que su pregunta era comprensible y excusable, pero en aquel momento me sentí amargamente herido. Carson, por su parte, sencillamente la ignoró. Tras unos instantes, me dijo:

–¡Tenn, cariño, vámonos de aquí!

Fue después de su ataque, y mientras la llevaba hacia la puerta sentía cómo temblaba bajo mi brazo, y me pareció que nuestro «mutis» duraba una eternidad.

Otra escena semejante me resultó más dolorosa aun: Carson había cometido el error de acudir a la recepción que se dio tras

el estreno de *The Square Root of Wonderful*; y cometió un error aún mayor al quedarse, esperando a que llegaran los periódicos de la mañana con las críticas de su obra, que eran pura y simplemente abominables. De nuevo, Carson me dijo:

–Tenn, ayúdame a salir de aquí.

Y aquél fue un mutis aún más largo y aun más atroz.

Por más que recuerda que, aun animándola a escribir teatro, Tennessee la había prevenido del peligro (él solía decir, con su famosa sonrisa que tanto la tranquilizaba: «Hay que ser un perro viejo y con aguante para trabajar en el teatro»), Carson McCullers no consigue sobreponerse así como así a aquel fracaso. Es la viva imagen de la desesperación. Está totalmente desnuda. Como una ostra sin concha, dicen sus amigos. Como Frankie, cuando dice: «Me siento como si me hubiesen despellejado de pies a cabeza.»

En carne viva.

9

La última rebelión

Si Carson McCullers ya no puede escribir, ¿qué motivo le queda para soportar semejante sufrimiento? Ella no alcanza a verlo. Siente que no llegará a anciana, y, sin embargo, cuando está a punto de cumplir cuarenta y un años –el 19 de febrero–, lleva ya diez años apoyándose en un bastón y aguantando el constante dolor que le impone su cuerpo. Igual que Flannery O'Connor, ha tenido que escribir desde el interior de ese dolor, y también contra él.

Ellas, Flannery y Carson, se llevan a matar, todos sus amigos lo dicen. Y, como cada una sabe que la otra es una buena escritora, esa hostilidad mutua no puede transformarse en simple desprecio o en indiferencia. Además, ¿no hay entre ellas demasiadas y extrañas similitudes? Flannery nació ocho años después, pero en el mismo Estado que ella, en Georgia, en Savannah, esa ciudad que a Carson le pareció tan hermosa cuando la visitó en 1953, durante su último viaje. Flannery, al contrario que ella, apenas se ha movido, salvo para ir a la universidad. Cuando se separó de su madre, se escribían diariamente, al igual que Carson y Marguerite Smith. Y así como Lula Carson decidió un día llamarse tan sólo Carson, Mary Flannery quiso ser sencillamente Flannery. Una no puede caminar sin bastón, la otra se desplaza apoyándose en unas enormes muletas. «Con estas muletas, debo de dar una imagen bastante patética –escribe Flannery O'Connor el 10 de noviembre de 1955–. El otro día, estaba en el ascensor de unos grandes almacenes de Atlanta. Entró una anciana, me miró de arriba abajo y,

con los ojos húmedos, exclamó: "Dios la bendiga, pequeña"... Yo le eché una lúgubre mirada de odio. Envalentonada, me agarró del brazo y me gritó al oído: "Recuerde las palabras de San Juan..." Tengo una amiga que perdió una pierna, y a la que luego pregunté qué pasaje de San Juan podía ser ése. Ella cree que debe de tratarse de alguno en el que se afirme que los inválidos serán los primeros en entrar en el Reino de los Cielos. ¡No me extraña, porque sin duda le darán un muletazo a todo aquel que se interponga en su camino!» Carson McCullers sobrevivirá tres años a Flannery O'Connor, muerta en agosto de 1964. Las dos lograron conservar cierto tipo de humor. Y elaborar su obra artística.

Sin embargo, a principios de 1958, Carson no tiene ya esperanzas, ni proyectos; ni siquiera sabe si logrará pasar el invierno. Sus amigos tampoco. Como Carson jamás se quejaba, difícilmente podían advertir cuán insoportable le resultaba la enfermedad. Durante aquel terrible invierno, a veces se le alteraba la voz en el teléfono. Cuando alguien se preocupaba, Carson tan sólo decía: «Estoy tan mal que apenas puedo hablar.» Nada más. La escritora Dorothy Salisbury Davis, vecina suya, todavía recuerda hoy una de las conversaciones que mantuvo con ella, en la que vio aflorar la intensidad del sufrimiento físico de Carson. Cuando ésta le preguntó si creía en Dios, Dorothy Davis le respondió que no, y Carson añadió: «Yo tampoco, o al menos lo dudo. Pero, a veces, hago como si rezara y le digo: "Dios, te lo suplico, aparta de mí este dolor."»[1]

Al igual que Flannery O'Connor, Carson McCullers detestaba compadecerse y que la compadecieran. Nada de lástima, y menos aún su cortejo de remilgos y sentimientos fingidos. ¿Comprendían mejor sus amigos las razones por las que, a veces, ella les irritaba tanto, aquellos momentos en que, en mitad de una velada, Carson se aislaba, se encerraba en sí misma, bebía en silencio? Sin duda. Y lo que más les desesperaba era sentirse totalmente impotentes. Carson «se había marchado», estaba ya demasiado lejos de ellos.

Afortunadamente, uno de sus amigos, el psiquiatra Ernst Hammerschlag, consigue convencerla de que ir a ver a una psicoterapeuta que vive cerca de ella le sería infinitamente provechoso. El recuerdo de la clínica Payne Whitney (en la que ingresó en 1948) y del médico que tanto se empeñó en hacerle admitir que la escritura era en sí misma una neurosis no la anima, precisamente, a ello. Pero, acaba por consentir, probablemente para darse «una última oportunidad». Hammerschlag la envía entonces a ver a la doctora Mary Mercer, instalada en Nyack desde 1953 con su ma-

rido Ray Trussell, del que se divorciará en 1961, aunque Virginia Spencer Carr, que «lógicamente» intentó saber si la ruptura no había sido, por un casual, «motivada por Carson McCullers», concluyó que la degradación del matrimonio se inició con anterioridad a la entrada de Carson en la vida de la doctora.

Carson contó aquel encuentro decisivo en sus memorias inéditas, *Illumination and Night Glare*. Si bien algunos puntos del relato pueden parecer reconstrucciones *a posteriori*, éste da, sin embargo, una idea bastante precisa de las reticencias de Carson y de los motivos que la impulsaron a lanzarse a aquella aventura psicoanalítica:

> Acepté un encuentro profesional con Mary Mercer porque estaba descorazonada. Mi madre acababa de morir [...], y yo estaba enferma, seriamente incapacitada. Muchos amigos psiquiatras, Ernst Hammerschlag, Hilda Bruck y otros, me habían sugerido con gran firmeza que fuese a ver a Mary Mercer. Yo me oponía con igual firmeza, no sólo porque aún tenía muy presente el horror que me había causado la clínica Payne Whitney [...], sino porque me oponía a la psicoterapia como tal, no la aceptaba como ciencia médica. Lo único que aún me quedaba –argüía yo– era mi mente, y desde luego no iba a dejar que nadie trapicheara con ella. La doctora Mercer vivía cerca de aquí, y me habían dicho que estaba especializada en problemas infantiles. Lo cual, de entrada, parecía descartarme. Ida era una de mis más firmes aliadas. Ella sabía que mi hermana había estado más de doce años haciendo terapia. También Tennessee, completamente a favor, estaba psicoanalizándose. Así que yo, dubitativa entre Ida y Tennessee, ya no dormía bien.
>
> Me imaginaba que la doctora Mercer sería una mujer espantosa, autoritaria, que intentaría invadir mi territorio mental. Hilda y Ernst me habían dicho que debía telefonear para pedir una cita. Aquella llamada, que yo aplazaba sin cesar, me torturaba. Apoyada en mi bastón, iba hasta el saloncito, cogía el aparato, lo volvía a dejar y me dedicaba a hacer un montón de cosas salvo telefonear. Hasta que por fin, un día, llamé, y una agradable voz grave, la de la doctora Mercer, me dio una cita.
>
> El día señalado, me desperté a las tres de la mañana y me vestí a las nueve para acudir a la cita de las once. Ida tenía los ojos bañados en lágrimas: «Pero si usted no está loca, Sister, tan sólo deprimida por tantas cosas terribles que le han sucedido últimamente.»
>
> Así pues, antes de la hora prevista, ya estaba esperando en el gabinete de la doctora Mercer. La puerta acolchada era muy pesada para mí, y a punto estuvo de derribarme. Intentaba recupe-

rar el aliento cuando de pronto me encontré, literalmente, frente a la doctora Mercer. Era –y sigue siendo– la mujer más hermosa que he visto. Tiene el pelo moreno, ojos grisáceos y una magnífica piel. Siempre va impecablemente vestida, y su figura delgada irradia salud y gracia. Siempre lleva un collar de perlas. Pero, sobre todo, su rostro refleja la belleza interior y la nobleza de su espíritu.

No sólo aprecié de inmediato a la doctora Mercer, sino que la amé y, lo que es igual de importante, supe que podía confiarle el fondo de mi alma. No me resultó difícil hablar con ella. Le mostré todas las rebeliones, todas las frustraciones de mi vida, porque sentía que ella sabía qué era lo que tenía entre manos. Cuando ya habían pasado los cincuenta minutos de sesión, me preguntó qué pensaba hacer en ese momento.

–Volver a casa y pensar sobre todo esto.

–Es la hora de mi almuerzo –dijo y, para mi gran sorpresa y mi inmenso placer, añadió–: ¿Le gustaría acompañarme?

Durante la comida, no hicimos la menor alusión a la psicoterapia. Hablamos de libros y, sobre todo, comimos en silencio. En aquella primera sesión, ella me había dicho:

–Me gustan las palabras pero, se lo advierto, señora McCullers, no me dejaré seducir por las suyas. He visto su obra *Frankie y la boda*, pero no he leído ninguno de sus libros. Deseo que las cosas sigan así, y no los leeré hasta que acabemos la terapia.

Desde entonces, tras cada sesión, almorzábamos juntas, y aquél era el cenit de mi jornada.

La terapia fue maravillosamente bien y, al cabo de apenas un año, dejé de ser su paciente. Ahora somos muy buenas amigas, y no puedo imaginar la vida sin nuestro cariño y nuestra amistad [...].[2]

Un cierto número de elementos, en este relato, pueden desconcertar a quien conozca las prácticas más generalizadas en materia de psicoanálisis, especialmente ese sorprendente almuerzo «post-sesión». Pero es que, al parecer, la separación entre acto terapéutico y relaciones personales es mucho menos estricta entre los especialistas anglosajones que en el caso, por ejemplo, de sus homólogos franceses; así, Samuel Beckett fue invitado por su psicoanalista inglés Bion a escuchar con él una conferencia de Jung...[3] Igualmente, la corta duración de la terapia –un año– no era excepcional por entonces. Más extraña aún (como reconoce la propia doctora Mercer) era la manera en que se desarrollaban las sesiones:

Creo que yo ni siquiera sabía que Carson McCullers vivía aquí –afirma hoy Mary Mercer–. O quizá alguien me lo había

comentado y yo no le había dado importancia. Sí había visto, en efecto, su obra *Frankie y la boda*, que me pareció notable. Pero nada más. Vamos, que sabía bien poco de ella. Ella vino a verme porque necesitaba urgentemente ayuda. Pensaba que ya no volvería a escribir. Yo la acepté como paciente. Pero la relación terapéutica duró sólo un año. Luego, seguimos siendo amigas.[4]

Palabras muy modestas, las suyas, tratándose de una relación que «sostuvo» a Carson McCullers, que le permitió transformar una penosa supervivencia en acrecentada existencia, viajar un poco más, escribir sobre todo, y que sin duda también fue muy importante para Mary Mercer. Pues, aunque ésta jamás ha dicho nada o casi nada sobre ella, basta con ver cómo habla de Carson, cómo intenta contener la emoción (a veces sin conseguirlo, como cuando tiene la impresión de que su interlocutor se equivoca, no comprende bien algo, o éste le recuerda alguna afirmación desagradable acerca de su amiga), para saberlo. Mary Mercer será la persona más decisiva en el último período de vida de Carson McCullers. Gracias a ella logrará terminar y publicar su novela *El reloj sin manecillas*. Gracias a ella, también, los pocos meses que le daban de vida se transformaron en casi diez años.

Algunos amigos de Carson, brillantes artistas y espíritus originales, veían –y siguen viendo– en Mary Mercer a una mujer bastante convencional, muy *chic*, muy fina. Las fotografías de la época no contradicen esa opinión. A Janet Flanner, por ejemplo, que la acusaba de haber intentado apartar a Carson de todos sus antiguos amigos, le daba dentera. Hoy, Mary Mercer es una mujer de ochenta y cuatro años muy distinguida, tan elegante en su manera de expresarse como en su aspecto. Y cuanto dice de Carson McCullers no tiene nada de convencional. De lo demás... jamás sabremos nada. Mary Mercer es una de esas personas que, de entrada, sin decir una palabra, te desarma, impidiéndote plantear cualquier cuestión demasiado personal, lo cual la hace extremadamente seductora. No puedo, claro está, tras un encuentro único y breve, despreciar la opinión de quienes la vieron asiduamente hace treinta años. No obstante, al escucharla, y también al leer las cartas, consultar los documentos, resulta bastante difícil ver en ella a una persona más seducida por Carson, y a la que ésta «utilizó».

Se ha afirmado que yo me negaba a hablar de Carson McCullers con aquellos que escribían sobre ella, pero eso no es del

todo exacto. Aunque lo cierto es que ese tipo de entrevistas me resultan muy difíciles. Pues ¿qué es el análisis sino un trabajo que parte de la biografía de una persona? Por tanto, contar aspectos biográficos de esa persona sería como traicionar la labor que uno hace en el análisis. Con todo, me siento un poco más libre desde que sé que la propia Carson reveló algunos detalles al respecto, en los documentos que se conservan en la Universidad de Austin, Texas, y que, en definitiva, son casi públicos.[5]

Tal vez Mary Mercer crea también que, casi treinta años después de su muerte, Carson McCullers está a punto de pasar de ser «un recuerdo» a ser «historia», y que esa historia debe ser contada. Aun así, sigue siendo extremadamente reservada y discreta. De hecho, posee algunos documentos excepcionales, de los que tan sólo una minúscula parte está en Austin. Se trata, en concreto, de varias grabaciones realizadas durante aquellas sesiones. Tras la muerte de la autora, en el momento en que su familia, Floria Lasky y su agente literario, Robert Lantz, andan buscando un «biógrafo autorizado», este último alude a esas cintas en una carta a Mary Mercer:

Carson me dijo que, al principio, no quería hablar con usted. Y que fue entonces cuando a usted se le ocurrió la genial idea de proponerle abordar las sesiones como si fueran «material literario», que le dio un magnetófono y que usted transcribió las cintas que ella grabó. Esas transcripciones son las que estaban en la mesilla de noche, y algunas páginas de ellas han sido publicadas en *Esquire* con el título «El sueño floreciente». De hecho, ella quería publicar más y hacer una especie de autobiografía.[6]

Es cierto que «El sueño floreciente» contiene algunos elementos que forman parte de esas páginas archivadas como «Transcription of Meditations during Analysis», pero sólo dos de las cintas que posee Mary Mercer figuran en los fondos de Austin. Además, su versión de los hechos difiere un poco de la de Robert Lantz, y sin duda es más exacta:

Carson no tenía mucho dinero. Habíamos fijado un precio de diez dólares por sesión. Un día llegó muy contenta. Se le había «ocurrido una idea». «¿Por qué no grabamos las sesiones, para luego hacer un libro con ellas?» Yo le dije que ningún paciente, salvo ella, habría podido sugerir semejante idea. Y que, además, eso no se podía hacer. Era contrario a «las reglas» de la terapia.

Sin embargo, contra toda razón y contra todos los principios de mi profesión, acepté que grabáramos –una copia para ella y otra para mí– las sesiones, dejándole bien claro que el material resultante no debería ser hecho público tal cual, sino tan sólo constituir una fuente para ese supuesto libro proyectado. Y Carson estuvo completamente de acuerdo conmigo.

Al cabo de unas semanas, varios colegas comenzaron a llamarme sorprendidos e indignados por el hecho de que estuviera grabando «unas casetes con Carson McCullers, que ella [daba] a escuchar a todo el mundo». Aquello me chocó también a mí. Así que a la sesión siguiente le dije: «Pero, señora McCullers, creía que estaba claro que éste era un asunto entre usted y yo.» Más que privado. Secreto. Ella asintió de nuevo. Me dijo que no era su intención causarme problemas o quitarme la razón. Simplemente no entendía qué había de malo en ello. Así pues, me entregó todas las copias que tenía, salvo, probablemente, las dos que ahora están en Austin.

Y Mary Mercer, que sin duda no ignora la frustración que va a causar, añade con esa voz tan comedida: «Aún las tengo. Todas.»[7]

Además de los pasajes retomados en «El sueño floreciente», se conservan varios fragmentos transcritos de esas grabaciones. Resulta al mismo tiempo banal y extrañamente emocionante, por la inquietud que uno siente en el caso de Carson McCullers, su ocurrencia de hablar «realmente» con Mary Mercer, recurriendo a esa especie de palabra desnuda, entrecortada, confiada y loca a la vez, de la que vamos a dar algunos ejemplos.

Transcripción del 2 de abril de 1958: Carson McCullers recuerda a Annemarie. Luego se calla y añade:

Siempre había pensado que la psicoterapia era una ciencia sin demasiado interés, informe y dogmática al mismo tiempo. Tenía varios clichés en la cabeza; ahora comienzo a comprender. Por primera vez, comprendo el funcionamiento de la lógica simbólica y la estructura profundamente musical de la psi... (Carson no logra pronunciar la palabra) [detalle anotado en la transcripción]. Jamás he comprendido lo que estaba escribiendo hasta que lo daba por acabado. No creo que eso vaya a cambiar con el análisis.[8]

Transcripción del 11 de abril de 1958. Carson McCullers desea comentar «Mi corazón al desnudo» de Baudelaire. Luego interpela a la doctora Mercer:

¿Acaso puede ver usted algo a través de los huesos de mi frente? ¿O leer mi mente, doctora Mercer? Durante toda mi vida he pensado que cuanto más tiempo [anotado «inaudible»; escribía, tal vez] más avanzaba en mi propio trabajo, cuanto más tiempo [con]vivía con el trabajo que amaba, más consciente era de mis sueños... Y luego la conocí a usted, doctora Mercer, y eso me ha impulsado a ir más allá. (Confusión, asociación) [anotado en la transcripción]... Pienso en Van Gogh. Dese cuenta de que Van Gogh jamás vendió un cuadro en vida. Van Gogh se suicidó. Nijinsky, el gran ángel volador de la danza, se estrelló. Y ahora está muerto. Von Braun y Robert Oppenheimer. Von Braun era un nazi. Oppenheimer es un ángel y un poeta. Quiero un anticipo de mi editor. Eso me hace pensar en Gypsy Rose Lee. Cuando yo vivía en la misma casa que Gypsy, el señor Wechsler solía ir por allí. Nos reíamos mucho. Ayer por la noche tuve miedo de sufrir otro ataque, incluso tuve falsos síntomas, estaba muy asustada, y por eso la llamé y la desperté a las cinco de la mañana y, Dios la bendiga... Antes, me habría bebido toda una botella y habría fumado. Ayer sólo me tomé una copa. Bueno, media copa, en realidad... Me habría fumado dos paquetes en vez de dos cigarrillos, como ayer. Ya no bebo casi nunca cuando estoy con gente. Me horrorizaba poner en sus manos [doctora Mercer] mi infancia, mi juventud, mis dichas, mis alegrías... Ignoraba... El hecho de no haberla alcanzado [la madurez], lo ignoraba por completo... No se imagina cuánto sufrimiento me cuesta escribir cartas a los amigos. Y, sin embargo, deseo tanto comunicarme...[9]

Aun sin ser muy ducho en la materia, uno se da cuenta, al leer estos ejemplos, del enorme interés que deben de tener «todas» esas cintas que Mary Mercer conserva... La alusión, aquí, al suicidio de Van Gogh, que «jamás vendió un cuadro en su vida» –al igual que Reeves jamás publicó un libro en su vida–, o la evocación de Nijinsky, «ángel volador» que, literalmente, «se rompió» (*is broken*) –al igual que el cuerpo de Carson se rompió, se quebró–, dan, sin duda, que pensar. Así como la sorprendente asociación entre el nazi y el poeta, o el deseo de pedir un anticipo al editor que provoca la irrupción del recuerdo de Gypsy Rose Lee y el señor Wechsler: la bailarina de striptease de la casa de Brooklyn Heights y su amigo gángster, que había dejado mil dólares sobre la alfombra que había delante de su habitación...

Estas transcripciones evidencian también la esperanza y los proyectos que hacen germinar aquellas sesiones.

Transcripción del 14 de abril de 1958:

Esta mañana, me he despertado muy pronto, impaciente por venir aquí, y, de sopetón, se me ha ocurrido una idea extraordinaria: que Anna Magnani interprete el papel de Miss Amelia en *La balada* y que Carol Reed dirija la película. Tan sólo he estado con Reed una vez. Vino a verme a Nyack y me regaló esta hermosa pitillera... Un hombre maravilloso. Estuvimos hablando toda la tarde. Quería hacer una versión de *Reflejos*... Le dije que no creía que fuera posible... Pero sé que *La balada* sería grandiosa con la Magnani [...] y, ¿sabe?, podríamos meter a Orson Welles en algunas escenas. Él [Reed] ha trabajado con Orson, y Tenn podría escribir la adaptación.[10]

Al mes siguiente, Carson escribirá, en efecto, una carta a Carol Reed hablándole de ello, carta en la que ella aparece, como es frecuente en los últimos años de su vida, indefensa, construyendo patéticos «castillos en el aire», soñando con hallar la fuerza necesaria para soportar la realidad, para continuar:

Tras aquella tarde encantadora que pasamos juntos, comencé a escribirle una extensa carta. Quería hablarle de mi trabajo, decirle cuánto me gustaba la idea de filmar *Reflejos*. Creo que si fuera una producción inglesa, en vez de americana, estaría menos censurada. Si rodásemos *El corazón*, debería ser en los lugares reales. En esa carta le decía también cuánto aprecio su amistad. Me encantaría trabajar con usted, porque creo que es el director más distinguido y más encantador del mundo. Cuando hice *Frankie*, Harold Clurman dirigía, y yo trabajaba con Ethel Waters y Julie Harris. Fue un auténtico trabajo de artistas.

Quisiera trabajar en *La balada*. Dirigirla. Quisiera que la interpretase Anna Magnani. Y quisiera que Orson Welles, si hubiese dinero para pagarle, estuviese tres días, como lo hizo en *El tercer hombre*. Yo haría el guión junto con Tennessee Williams.

También le he enviado uno de mis libros favoritos, *Memorias de África*.[11]

En esa extensa carta, Carson pide varias veces a Reed que le responda enseguida. También le habla de uno de sus jóvenes amigos. Tiene diecinueve años y está enamorado de ella, «como puede estarlo un chico de diecinueve años de una mujer madura. Me lee *Finnegans Wake*. Me lee a Yeats. Quiso leerme a Henry James, pero yo le dije "no, James no". Él lee a Eliot. Es un maravilloso lector. Le pedí que leyese mi carta. Se puso furioso: "¿Cómo puede usted escribir una carta así a un hombre a quien tan sólo ha visto una vez?" Y mucho me temo que, en vez de enviarla, se la ha quedado». Carson habla nuevamente de la eventual distribución

de la versión cinematográfica de *La balada*, tal y como lo había hecho antes durante la sesión de análisis: «Anna Magnani, Amelia; Marlon Brando, Marvin Macy; Truman Capote, el primo Lymon.» La ocurrencia de darle el papel del pequeño y deforme jorobado, a quien sin embargo ama Miss Amelia, a Truman Capote, dice mucho de la complicada relación entre los dos autores: deseo de rebajar unido a una cierta estima y, en el fondo, a una cierta forma de cariño.

El tono de la carta es bastante exaltado. Hay que tener en cuenta que el año 1958 fue un período de gran perturbación para ella. Tras haberse creído «acabada», «seca», incapacitada literariamente, Carson McCullers vuelve, gracias a la ayuda profesional de Mary Mercer, a trabajar. Años después comentará que, algunos días, se sentía tan «en forma», intelectualmente hablando, que lograba escribir varias páginas y retenerlas en su cabeza hasta poder dictárselas a su secretaria.

> Además –subraya Mary Mercer–, ocurrió algo esencial para su enfermedad. Para poder llegar a mi casa, Carson debía subir, primero, una cuesta y, luego, varias escaleras. Yo, la verdad, no me había dado cuenta del problema. Un día, al volver a su casa tras una sesión, Carson se sintió mal, y tuvieron que llevarla a un hospital, al Harkness Pavilion de Nueva York. En principio, yo no suelo ocuparme nunca de la salud física de mis pacientes, porque es un asunto que no me concierne. Pero, en el caso de Carson, hice una excepción. Me puse en contacto con los médicos que la habían tratado. Su pronóstico era muy pesimista. Así que quise saber cuál era el estado real de la salud de Carson, y les pedí que la examinaran a fondo, que rehiciesen su «historial médico». Fue así como descubrieron la causa de aquellos ataques, tan inhabituales en una mujer tan joven. Durante su infancia, Carson había padecido un reumatismo articular agudo, no diagnosticado ni, en consecuencia, tratado, que le había causado daños irreparables.
>
> Aquella información era capital, no sólo para los médicos sino también para la propia Carson. Por primera vez, tras diez años de oscuras angustias, podía dar un nombre a su enfermedad. Podía dejar de vivir bajo el terror permanente de aquellos «misteriosos ataques que podían suceder en cualquier momento, sin que supiera jamás por qué motivo». Sería falso, desde luego, pensar que ese miedo era la única causa de su excesivo consumo de alcohol, pero no hay duda de que contribuyó a agravar enormemente el problema. Estar sumida en una especie de «bruma alcohólica» era una manera de velar su temor.[12]

Tras aquellos exámenes exhaustivos, los médicos, de acuerdo con Mary Mercer y la propia Carson McCullers, deciden realizar una serie de operaciones (que, según la doctora Mercer, deberían haber sido practicadas mucho tiempo antes) para devolver a su paciente parte de la movilidad del brazo y de la mano izquierdos. Y, sobre todo, para reducir el dolor que estos miembros le causan. Las operaciones se llevan a cabo en 1958 y 1961. La lista, elaborada más tarde por Mary Mercer, de las diferentes hospitalizaciones a las que fue sometida Carson es, por su frialdad misma, patética. Respecto a aquel año, 1958, puede leerse:

> 19 de febrero de 1958: Hospital de Nyack. Grave insuficiencia cardíaca y neumonía.
> 18-30 de mayo de 1958: Harkness. Reconstrucción del codo izquierdo (músculos y tendones).
> 24 de septiembre-14 de octubre de 1958: Reconstrucción de la muñeca izquierda.

A pesar de todo, al inicio de la primavera, Carson participa, en Nueva York, en la grabación de un disco producido por la MGM, que reúne textos de Faulkner y de ella leídos por los propios autores, textos de Joseph Conrad leídos por sir Ralph Richardson, y textos de Jonathan Swift leídos por sir Alec Guinness. Un disco casi inencontrable hoy, que se ha convertido en pieza de coleccionista a causa, lógicamente, de las intervenciones de William Faulkner y de Carson McCullers, la cual resulta especialmente emotiva cuando lee un pasaje de *Frankie y la boda*: «[...] y ella deseaba decir: os quiero por igual a los dos, y sois mi anhelado *nosotros*. Os lo ruego, dejadme permanecer con vosotros después de la boda, y estaremos siempre juntos.»

Cuando, en mayo, el disco sale a la venta, el *New York Times* se muestra, con toda la razón, bastante reservado acerca del proyecto –¿qué razón hay para seleccionar unos fragmentos tan breves de obras tan importantes?–, pero también subraya la emoción que se experimenta al escuchar a los dos célebres novelistas del Sur:

> La grabación de Carson McCullers destaca de entre las demás con lo que es una introducción no tanto a su obra como a la persona en sí. La manera en que afronta el texto, en que se sumerge emocionalmente en lo que lee, su voz quebrada en ciertos pasajes, todo le otorga a la grabación su singular calidad, aunque a veces no tenga relación con la literatura. La señora

McCullers lee extractos de *Frankie y la boda*, *El corazón es un cazador solitario*, *La balada del café triste*, así como tres de sus poemas. Incluir poesía ha sido una buena idea, pues éste es un aspecto menos conocido de su arte.[13]

Una vez más, Carson supera el obstáculo, se sobrepone a la caída, al dolor, y vuelve a ser Carson McCullers, escritora norteamericana, que ha alcanzado un lugar desde el que defenderse. En julio, da una conferencia en la Universidad Columbia de Nueva York y escribe su prólogo a *The Square Root of Wonderful*, que pronto va a publicar Hougton Mifflin. En agosto, el día 19, participa en una emisión televisiva sobre el teatro, pero, en especial, trabaja en «un nuevo manuscrito», «El sueño floreciente», el mismo que figura en los archivos con la fecha 23 de agosto de 1958 y que, cortado y modificado, apareció al año siguiente en *Esquire* con el subtítulo «Notas sobre la escritura». Aunque nacido de preocupaciones de índole autobiográfica, el texto se presenta, pues, como una serie de consideraciones generales acerca de la escritura y la literatura. En él reencontramos toda la firmeza que demuestra Carson McCullers cuando se expresa sobre estos temas.

La intuición es el primer bien de un escritor. El exceso de acontecimientos paraliza la intuición. Un escritor precisa conocer muchas cosas, pero también hay muchas otras que un escritor no precisa conocer, pues, antes que nada, precisa conocer todas las cosas relativas al hombre, incluso las «malsanas», como suele decirse [...].

Cuando alguien me pregunta quién o quiénes me han influido, yo vuelvo la mirada hacia O'Neill, algunos rusos, Faulkner y Flaubert. *Madame Bovary* da la impresión de haber sido escrita con una admirable economía de medios. Y, sin embargo, es una de las novelas inmortales escritas con mayor dificultad. *Madame Bovary* es una síntesis del realismo propio del siglo de Flaubert, realismo destinado a combatir el romanticismo de su tiempo. Por su lucidez, por su perfecta elegancia, el libro parece haber fluido sin interrupción desde el pensamiento de Flaubert hacia su pluma. Por vez primera, el escritor estaba de acuerdo con su verdad [...]. Raros son los escritores del Sur realmente cosmopolitas. Cuando Faulkner habla de Francia o de la Royal Air Force, no me convence del todo, pero cada párrafo extraído del condado de Yoknapatawpha se gana mi convicción. Para mí, *El ruido y la furia* es, probablemente, la mejor novela norteamericana. Una obra de una autenticidad, de una grandeza y, por en-

cima de todo, de una ternura admirables, consecuencia de la interrelación del sueño y de la realidad, y, por tanto, de una complicidad de orden divino. Hemingway, por el contrario, es el más cosmopolita de los escritores estadounidenses. Se siente como en casa en París, en España, o en los propios Estados Unidos, a través de las historias indias de su infancia. Y eso se nota en su estilo, que es una liberación, el resultado de un bellísimo trabajo de expresión formal. Por muy hábil que sea a la hora de describir sus diferentes visiones y de ganarse la complicidad del lector, en el plano emocional Hemingway va al azar. En su obra, el estilo sirve para enmascarar muchas cosas que son de índole emocional. Si prefiero a Faulkner es porque soy más sensible a lo que me es familiar: a una escritura que me recuerda mi propia infancia, que me sirve de referencia para recuperar mi propio lenguaje. Hemingway da la impresión de servirse del lenguaje por el único placer de la escritura [...].

La personalidad de un escritor es lo que da fuerza a su trabajo, pero también su país de origen. A veces me pregunto si la denominada «escuela gótica» de los escritores del Sur, que inscribe en el mismo plano lo grotesco y lo sublime, no es, ante todo, consecuencia de la pobreza de la vida en el Sur. En mi infancia, el Sur era una sociedad prácticamente feudal. Pero el problema racial hace aún más compleja la sociedad del Sur con respecto a la sociedad rusa. Mucha de la gente pobre que vive en el Sur tan sólo se enorgullece de una cosa: de ser blanca. Y cuando el orgullo personal se ve tan tristemente envilecido, ¿cómo puede alguien aprender a amar? Pues el amor es el motor principal de toda buena literatura. Amor, pasión, compasión, estrechamente vinculados.[14]

Paralelamente, un conflicto con su editor francés, André Bay, a propósito de la adaptación teatral francesa de *Frankie y la boda*, le lleva parte del verano y del otoño. Carson había aceptado tiempo atrás la versión, hecha por Bay, que ahora, inesperadamente, rechaza. Tras varios tira y afloja, la obra será finalmente estrenada en diciembre, en la Alliance Française de París, según la adaptación realizada por André Bay y William Hope, un joven americano, también de Georgia, devoto de Carson McCullers, que interviene, además, como director del montaje. Pero ni el lugar ni el tiempo –un período de representación demasiado reducido– juegan a favor de la obra, que tan sólo logra cosechar un éxito de prestigio, como lo atestigua un artículo de Gabriel Marcel en *Les Nouvelles littéraires*, en el que éste recalca la originalidad del trabajo de la autora: «A menudo se ha relacionado a Chéjov con Carson McCullers y con esta obra, *Frankie y la boda*. Yo, sincera-

mente, no alcanzo a ver el parentesco. Pero lo cierto se que estamos ante una obra de una innegable autenticidad.»[15]

El citado conflicto, que estropeó las buenas relaciones que mantenían André Bay y Carson McCullers, no es en sí mismo demasiado interesante. Ella no se equivoca al afirmar que las traducciones francesas de sus novelas son malas, y que por ello debe ser prudente; y Bay replica, con razón, que ella aceptó su adaptación en su día, y que no viene a cuento parar todo el proceso justo cuando se ha empezado a montar la obra. Pero la pugna se vuelve fascinante cuando uno advierte que es la prueba de que la autora ha recuperado su viejo afán de lucha. En junio, tras un primer telegrama, se suceden las cartas a André Bay, así como las respuestas estupefactas de éste.[16] Carson le especifica:

> No recuerdo haber aceptado esa traducción, ni ninguna por el estilo, en 1954, pues no leo ni comprendo lo suficientemente bien el francés para haberlo hecho. He decidido no dar mi aprobación al presente texto tras habérselo enseñado a una amiga mía francesa, buena lectora de mi obra, y brillante artista también. Ella opina que la traducción es demasiado literal, que carece de gracia y de poesía. Habló con un amigo suyo, muy competente, y éste opinó lo mismo que ella. Dos personas más –una de ellas, Janet Flanner– piensan que el diálogo entre Frankie y Berenice es poco poético, y poco preciso también. [...]. No es el sentido de la traducción lo que nos disgusta, sino su espíritu [...]. En fin, deploro que usted no me haya consultado, ni acerca del señor Hope ni acerca del reparto... Pero eso es agua pasada, y lo que importa ahora es el porvenir del proyecto. Espero que en adelante me tenga al corriente de todos los pasos que se den, en razón de mi interés por la obra y del deseo que he demostrado en llegar a una solución amistosa.

Entretanto, Audrey Wood, la nueva agente literaria de Carson McCullers, había intervenido en el asunto. Wood se había puesto en contacto con el agente que se ocupaba en Francia de los intereses de la autora. Éste le había confirmado la buena fe de Bay y del joven Bill Hope, y ella le había comunicado a Carson que Bay y Hope «jamás habían considerado este trabajo desde un punto de vista meramente comercial, sino que habían obrado con auténtica devoción hacia ella, como persona y como artista».[17]

El 19 de julio, Carson envía una última carta a André Bay, escrita en francés, para sellar la paz, aunque reitera con una firmeza conmovedora que ella tenía razón, pues no hay nada más fuerte (en el caso de cualquier escritor, pero sobre todo en el de

alguien que, como ella, debe luchar para sobrevivir) que la sensación de despojamiento o, lo que es lo mismo, de anulación, cuando uno, con razón o sin ella, se siente excluido de su obra: «No veo por qué han de parecer injustificadas o incomprensibles las objecciones de un escritor que defiende la integridad de su obra, cuyo único juez válido es él.»

La amiga francesa, «brillante artista también», a la que Carson alude en una de esas cartas, se llama Marielle Bancou. Una mujer hermosa, culta, de treinta años y con mucho encanto. Marielle fue otra de las personas que hicieron la vida de Carson llevadera, y a veces dichosa, durante los últimos años. Desde 1953, vive en un edificio adyacente al 131 de South Broadway y, tras el incendio que arrasa el inmueble en enero de 1959, pasará varios meses en la casa de Carson, que es grande y cuya planta de arriba ahora está desocupada. En *Illumination and Night Glare*, Carson da cuenta de cómo se conocieron en el autobús que iba de Nyack a Nueva York, del desconcierto de Marielle tras el incendio, y de su fiel amistad, que se prolongó incluso después de haberse mudado ésta:

> Cuando se marchó, la eché terriblemente de menos, pero ella se las arreglaba siempre para venir a cenar los domingos [...]. Me contaba todo lo concerniente a su trabajo de diseñadora y me mostraba los maravillosos estampados que había creado [...]. El incendio no la había deprimido, ni siquiera desanimado. Encantadora a más no poder, y con un carácter como pocos he visto, gracioso, espiritual y profundo a la vez, es, junto con Mary Mercer, mi mejor amiga.[18]

Fue Marielle quien tradujo al francés la última carta que Carson envió a André Bay. Aún hoy, ella opina, al igual que entonces, que «hizo falta un milagro, toda la intensidad y toda la magia de la obra de Carson para que el público francés la apreciase, por encima de las traducciones realmente mediocres que había. Me han dicho que existen nuevas versiones, cosa que me alegra, pues, por muy defectuosas que sean, seguro que son mejores.»[19]

Marielle Bancou, a quien Carson llamaba «Snow Flake» o «Little Color Combination», era por entonces diseñadora, sí, y diseñó numerosos vestidos para su amiga, que era una apasionada del blanco y de las telas preciosas, vaporosas. Muchos años después de la muerte de Carson, Marielle Bancou hizo varios «libros pintados» mezclando texto y expresión plástica, algunos de los cuales

eran homenajes a la obra de Carson McCullers, y fueron expuestos en París, la mayor parte en la galería La Hune (1992).

A estas dos mujeres las unía una amistad muy fuerte, una gran complicidad, una gran capacidad de divertirse juntas. Marielle era la vida y la juventud en el universo de Carson, la fantasía, mientras que Mary Mercer representaba la razón. Las dos relaciones eran, forzosamente, antagónicas. Marielle Bancou coincide con quienes tenían a Mary Mercer por «una persona muy tradicional», y la evocación que hace de las relaciones entre Carson y psicoterapeuta, y que, según confiesa ella misma, no pretende ser en modo alguno objetiva, es bastante divertida:

> Mary Mercer era psicoterapeuta infantil. Convencional y tradicional, poseía, no obstante, la amabilidad y la compasión propia de un médico provinciano. Despertaba una reacción de curiosidad en quien, aún entonces, era un personaje muy célebre, y una atracción amorosa, cultivada por Carson, que veía en ella a una nueva víctima, fácil de vampirizar. Pero, a todas luces, Mary Mercer no daba la talla. Carson quería someterse a un psicoanálisis porque ya no lograba escribir, el mismo problema del protagonista de la obra que acababa de costarle un disgusto, *The Square Root of Wonderful*. Para Carson, era más cómodo encontrar un médico en Nyack, de ahí que contactara con Mary Mercer. Carson apenas podía ya trasladarse, y lo más sencillo era subir la colina de Nyack en taxi.
>
> Mucho menos sencilla era, en cambio, la preparación maquiavélica de Carson antes de cada sesión. Ensayaba conmigo las historias fabulosas, disparatadas, de un pasado imaginario que pretendía contar, para ver el efecto que podían producir en la persona que las escuchaba. Yo siempre respondía: «Esa historieta no me impresiona nada; prueba con Mary.» «¿Y ésta, crees que a ella le impresionaría?», insistía Carson antes de contar alguna otra.
>
> Con todo, Mary era una persona muy organizada, de espíritu práctico, y logró poner en orden la existencia caótica de Carson, la sucesión de enfermeras, secretarias... Pues Carson era muy dependiente. Necesitaba, casi constantemente, alguien que se ocupara de las cosas en apariencia más sencillas, pero que su enfermedad y su parálisis le impedían hacer.

No estamos obligados a tomar al pie de la letra el testimonio de Marielle Bancou, que tiende a minimizar el papel de Mary Mercer, o al menos su intimidad con Carson, así como el afecto que ésta le tenía. De hecho, lo que afirma acerca de la doblez de Carson, de su recelo ante la idea de someterse a un médico y a

una terapia, de su intento de manipular, controlar el análisis al que se estaba sometiendo, es, en cierta medida, un signo de vitalidad. Es, asimismo, y según los especialistas, una actitud bastante corriente, que consiste en exhibir una pretendida desenvoltura ante el analista, o sea en «jugar», para liberarse de la dependencia inducida por el tratamiento. Y no se puede afirmar que Mary Mercer haya caído en la trampa de las voluntarias fabulaciones de Carson, suponiendo que ésta la haya sometido a ellas, cosa bastante dudosa. Primero, porque tales «jactancias» ante otra persona sirven de negación y rara vez son reiteradas en la relación analítica, y, segundo, porque los fragmentos que conocemos de las citadas grabaciones contienen, sí, algunas flagrantes desviaciones de la realidad –especialmente, en lo que se refiere a Reeves–, pero nada que proceda de un voluntario deseo de «impresionar».

Carson McCullers necesita a Marielle Bancou, que le hace sentirse joven; de hecho, con apenas cuarenta y dos años, aún lo sería de no estar enferma. Cuando Marielle se va a pasar una temporada en Francia, como en el otoño de 1959, Carson se aburre, le escribe, le pide que vuelva enseguida, antes del Día de Acción de Gracias. De igual manera, para Marielle, Carson es «lo único de los Estados Unidos que [ella puede] querer». Su vinculación con este país, donde aún vive (divide su tiempo entre Nueva York y París), pasa a través de Carson McCullers. Marielle, que conserva de su amiga un recuerdo nítido, exento de piedad embalsamadora, ofrece el retrato más vivo que pueda haber de Carson McCullers, hecho con humor, sin complacencia, sin énfasis ni afectación. Tras escucharla, uno se lleva la imagen de una Carson McCullers tremendamente viva, voluntariamente feroz, que llama a sus amigos por «esos nombres melosos del Sur, como *precious*», pero que al mismo tiempo sabe imponer su voluntad.

Su voluntad: Carson va a ponerla en marcha de nuevo para hacer ir a Nyack a una de sus heroínas, Karen Blixen. El 28 de enero de 1959, Carson se desplaza a Nueva York para asistir a la conferencia de la autora de *Memorias de África*, Isak Dinesen, la baronesa Blixen, y a la cena ofrecida por la Academia Americana en honor de ésta. Carson, que relee *Memorias* cada año desde 1937 y se la ha recomendado a todos sus amigos, es una admiradora incondicional de su autora. En 1943 había publicado un artículo sobre ella en *The New Republic*,[20] y en 1963 aparecerá un ensayo titulado «Isak Dinesen: In a Praise of Radiance» («Isak Dinesen: elogio del resplandor») en la *Saturday Review*:

Por su sencillez y su «nobleza sin igual», comprendí que ese libro sería uno de los mayores resplandores que iluminarían mi vida.

Los desiertos quemados, las junglas, las colinas hicieron que le abriera mi corazón a África, y también a los animales que la pueblan, y a ese ser resplandeciente, Isak Dinesen. Granjera, médica, cazadora de leones, si era preciso. *Memorias de África* me hizo amar a Isak Dinesen. Cuando ella galopaba a través de las llanuras inmensas, yo galopaba con ella. Sus perros, su granja, *Lulu*, se convirtieron en mis amigos, al igual que los nativos por quienes ella sentía tanto afecto: Farsh, Kamante..., todos los que vivían en la granja. Había leído el libro con tanta atención y tanto amor que su autora era para mí una amiga imaginaria. No me atreví a escribirle, ni intenté conocerla, pero ella estaba ahí, con su sosiego, su serenidad, su gran sabiduría, reconfortándome. Gracias a ese libro en el que resplandecía toda la humanidad que había en ella, a través de ese inmenso y trágico continente, su gente fue mi gente, su paisaje, mi paisaje.

Como es lógico, quise conocer sus demás libros, y leí los *Siete cuentos góticos*. Sus cualidades no tienen nada en común con el resplandor de *Memorias de África*. Son brillantes, están cincelados con precisión, y cada uno de ellos hace pensar en una obra de arte perfectamente premeditada. La sonoridad extraña y arcaica de su admirable prosa permite comprender que su autora escribe en una lengua que no es la suya. De ellos emana un centelleo fulgurante y sulfuroso. Cuando me sentía enferma, o en desacuerdo con el mundo exterior, volvía a aquella granja africana e indefectiblemente encontraba en ella el refugio y el sosiego que necesitaba. Por el contrario, si quería desligarme de mi propia vida, me hundía en los *Siete cuentos góticos*, en los *Cuentos de invierno* y, más tarde, en los *Últimos cuentos* de Isak Dinesen.[21]

La biógrafa de Karen Blixen, Judith Thurman, consagra un extenso pasaje de su obra al encuentro entre las dos autoras.

En la cena posterior, Isak Dinesen estaba sentada al lado de Carson McCullers, una de sus admiradoras más distinguidas y célebres. Aquel encuentro fue como una epifanía para ambas pues Isak Dinesen había leído y releído con admiración *El corazón es un cazador solitario*, mientras que Carson McCullers se había «enamorado» de Isak Dinesen veinte años antes, tras haber leído *Memorias de África*. A pesar de su delicada salud, Carson McCullers también había acudido a la cena con la esperanza de conseguir, colándose o como fuera, que le presentaran a su

«heroína africana». Al enterarse de que Isak Dinesen ardía en deseos de conocer a Marilyn Monroe, se empeñó en organizar algo. Arthur Miller, que era uno de sus viejos amigos y que estaba sentado en la mesa de al lado, se unió a ellas, y así quedaron para almorzar todos juntos el 5 de febrero en casa de Carson McCullers. Los Miller debían ir a recoger en coche a la baronesa y a [su amiga] Clara, y llegaron con el retraso habitual por el que se distinguía Marilyn.

Ésta acababa de rodar *Los caballeros las prefieren rubias* y estaba en el apogeo de su belleza. Con aquel vestido-tubo de color negro y marcadísimo escote, una estola de piel, increíblemente pálida, radiante y más bien tímida, aparentaba tener, según Clara, «quince años». Isak Dinesen, que llevaba ese conjunto gris llamado «Sobria Verdad», resplandecía de manera bien distinta: «Su rostro brillaba como un cirio en una vieja iglesia.»

El almuerzo, compuesto de ostras, uvas blancas, champán y soufflé, les aguardaba sobre la mesa de mármol negro de Carson McCullers. Marilyn contó una divertida anécdota acerca de sus desventuras culinarias. Había intentado preparar un plato de pasta para su marido y algunos invitados, siguiendo una receta de su madre. Pero los invitados ya habían llegado y la pasta aún no estaba lista, así que había intentado terminar de hacerla con el secador de pelo. Todos rieron la ocurrencia, pero Clara se quedó un tanto asombrada. Le resultaba extraño que una diosa dedicara su tiempo a preparar unos macarrones. Arthur Miller le preguntó a la baronesa acerca de sus costumbres alimenticias. ¿No era un tanto «peligroso», para alguien tan débil de salud como ella, comer sólo ostras y uvas y beber sólo champán? Ella le mandó a paseo respondiendo: «Mire, yo ya soy vieja, así que como lo que me da la gana.»

«Carson McCullers –escribe su biógrafa– se sentía a sus anchas en los grupillos en los que estaba segura de ser el centro de atención. Sin embargo, aquel día, cedió gustosamente todo el protagonismo a su invitada.» Isak Dinesen les contó «Barua tiene Soldani» y se puso a hablar de su vida «con tanto entusiasmo que su auditorio no intentó en modo alguno interrumpir su maravillosa conversación». Poco después, fue a ver a la sirvienta negra de su anfitriona, y habló largamente con ella, explicándole cuánto echaba de menos a sus «amigos negros».

Hacia el atardecer, Carson McCullers, parece ser que puso un disco e invitó a Marilyn y a la baronesa a bailar con ella sobre la mesa de mármol, y las tres dieron unos cuantos pasos cogidas de los brazos. Otros invitados (entre ellos Arthur Miller) «dudan» al respecto, pero el caso es que a McCullers le encantaba contar esa anécdota. Según ella, aquélla había sido «la me-

jor y la más frívola» velada que había dado jamás, y en ella experimentó «el placer y el asombro de una chiquilla al ver el amor que sus invitados parecían [...] testimoniarse los unos a los otros».

Bailaran o no juntas, es difícil imaginar a una pareja más fantástica y más conmovedora que Dinesen y Monroe. Las dos murieron el mismo año, y Glenway Wescott solía decir que «cruzaron la laguna Estigia al mismo tiempo». Dinesen «adoraba» a Carson McCullers y estuvo encantada de conocer a Arthur Miller, pero fue Marilyn la que mayor impresión le causó. «No es que sea bonita –le declaró a Fleur Cowles–, aunque, desde luego, es increíblemente bonita, sino que irradia al mismo tiempo una energía sin límites y una especie de inconcebible inocencia. Observé algo similar en un leoncillo que mis criados me habían traído en África, y que no quise quedarme.»[22]

A propósito de aquella velada, Arthur Miller le dijo en su día a Virginia Spencer Carr[23] que Marilyn probablemente no había leído nada de Carson McCullers. Como mucho, tal vez hubiese visto la versión teatral de *Frankie y la boda*, pero lo cierto es que ambas simpatizaron espontánea e inmediatamente. Por su parte, Carson había escrito a Tennessee Williams en 1949 que se había sentido «muy impresionada» por la lectura de *La muerte de un viajante*.[24]

Hoy, Arthur Miller afirma no tener más que un vago recuerdo acerca de aquel famoso almuerzo. Recuerda, sí, el año, casi el mes, y la presencia de otra invitada, aunque dice haber olvidado si se trataba de Karen Blixen: «Carson quería conocer sobre todo a Marilyn. Parecía estar muy enferma, casi incapacitada, paralizada, con los músculos encogidos. Y, contrariamente a lo que afirma la leyenda, no se puso a bailar sobre la mesa. No habría podido hacerlo.»[25]

Fue la propia Carson McCullers, en su citado ensayo, quien evocó el momento de aquel supuesto baile, aunque sin llegar a decir en ningún momento que éste tuviera lugar sobre la mesa:

[Karen] me pidió entonces que la llamara Tanya, que es su precioso nombre inglés [...]. [Yo sabía que] Tanya tan sólo comía y bebía ostras y champán. Había, pues, un montón de ostras para almorzar, y unos enormes soufflés para los de gran apetito. Arthur le preguntó qué médico le había aconsejado semejante régimen. Ella le miró y respondió como molesta: «¿Médico, dice? A los médicos les escandaliza mi régimen, pero a mí me gusta el champán, me gustan las ostras, y yo les gusto a ellas.»

Y añadió: «Lo malo es cuando se acaba la temporada de ostras, todos esos meses horribles en que me tengo que conformar con comer espárragos.» Arthur habló de proteínas, y esas cosas, y Tanya le respondió: «Mire, no entiendo nada de eso; sólo sé que ya soy vieja, y por eso como lo que me da la gana.» Luego siguió hablándonos de África y evocando a sus amigos.

La hizo tremendamente feliz ver gente de color en mi casa. Ida, la gobernanta, es negra. Jesse y Sam, los jardineros, también. Tras el almuerzo, todos nos pusimos a bailar y a cantar. Un amigo de Ida tenía una cámara fotográfica. Sacó varias fotos de Tanya bailando con Marilyn, de Arthur bailando conmigo, y alrededor nuestro muchos otros bailaban también. Aquella velada es uno de mis recuerdos más preciados, pues jamás he vuelto a ver a Tanya. Los escritores no se escriben lo suficiente, y ella y yo hemos mantenido correspondencia, pero espaciada. Tanya me envió flores cuando estuve enferma, y unas fotografías estupendas de sus vacas y de su perro preferido, sacadas en Rungstead Kyst.[26]

Miller tiene razón: Carson no podía bailar, y mucho menos sobre una mesa, detalle éste seguramente añadido por quién sabe quién para hacer más increíble la historia. Pero cuando Carson escribe (aun siendo capaz de relatar los hechos) lo hace, y es preciso decirlo, según su deseo, tal y como habría deseado que ocurrieran las cosas de no haber estado ella enferma. «Carson tenía una imagen muy personal de su vida –escribe su hermana en el prólogo a *The Mortgaged Heart*–. Dada como era a las historias hermosas, solía embellecer los instantes más notables de su propia existencia.»

«Ya no recuerdo la conversación que mantuvimos, si es que mantuvimos alguna –añade Arthur Miller–. Carson escribía una literatura de soledad, de aislamiento. Muy emotiva. Me gustaron algunos de sus libros. Pero, en definitiva, pienso que era una autora menor. A menos que entendamos que la suya es una obra "rota", interrumpida precozmente por la enfermedad y por una muerte acaecida en plena madurez.»

Carson McCullers habría cumplido setenta y ocho años en 1995. Arthur Miller tiene ochenta. Es interesante subrayar su insistencia (que otros muchos supervivientes de la época comparten) en presentar, ante todo, a Carson McCullers como «una escritora menor». Incluso se finge incapaz (a pesar de que recuerda la visita a su casa) de citar el título de uno solo de sus libros, y se contenta con afirmar vagamente que «sí, bueno, me gustaron mucho... una o dos de las historias que escribió». Es como si, aun en

vida, Miller quisiera estar seguro de que ella no le sobrevive, literariamente hablando; a él, que parece tan preocupado por la posteridad, por ese repentino olvido al que, tarde o temprano, todos estamos condenados.

A no ser que Miller no se haya enterado de que la disputa está zanjada... Pues los lectores de Carson McCullers, si bien forman una especie de club, bastante restringido, en todo el mundo, son constantes y se renuevan. Todos los adolescentes aficionados a la lectura acaban abriendo, un día u otro, *El corazón es un cazador solitario*, y comparten la emoción y el interés de sus mayores. La obra de Carson McCullers es, ciertamente, limitada, tanto en su volumen como en su temática, y tal vez por esa razón se la pueda considerar «menor». Pero no envejece, al contrario que la mayoría de las obras menores. Como si la muerte precoz de su autora, lejos de haber interrumpido su esplendor –como afirma Miller–, lo hubiese salvaguardado.

En torno al mes de agosto de 1959, Carson se alegra de haber terminado su parte de trabajo del libreto que iba a convertir *La balada del café triste* en una comedia musical, pero sobre todo de haber concluido más de la mitad del manuscrito de *El reloj sin manecillas*. Y eso a pesar de trabajar en unas condiciones que antaño habría considerado «imposibles», condiciones que cuestionan la definición que ella se daba a sí misma de escritora, de creadora. Le resulta penoso dictar. En vida de Reeves, éste podía al menos sentarse ante la máquina de escribir cuando ella se sentía inspirada, permitiéndole avanzar más deprisa que con su única mano útil y de temblorosa caligrafía. Ahora, si su capacidad para trabajar no coincide con las horas laborales de la secretaria, se ve obligada a tomar notas, y sobre todo a memorizar. Recordar la frase exacta, conservando el ritmo, las palabras precisas... El proceso creativo deviene obsesivo y, de hecho, crea una tensión psicológica difícil de calibrar; formular mentalmente la frase, esbozar una nueva aproximación, modificar esto o aquello, intentar grabar en la memoria la forma definitiva, y todo ello con el temor de que cualquier nueva reflexión destruya o modifique lo creado.

Aun así, y para asombro de su autora, el libro avanza. Y, mejor aun, hace mucho tiempo que Carson no se siente tan bien. Por eso escribe a sus amigos, entre ellos a Edith Sitwell. Sí, una novela está en marcha, y eso es la victoria absoluta, la prueba formal –en todos los sentidos de la palabra– de que Carson es nuevamente escritora. Mary Mercer tenía razón. Carson McCullers no

ha perdido su alma, ni su espíritu, ni su genio creador. «Mary me ha salvado la vida», dice ella. O, mejor dicho, Mary la ha ayudado a *salvarse* la vida, a repeler una vez más esa muerte a la que ella desafía sin cesar y que intenta cazarla. Y, aunque el sufrimiento no ha desaparecido, Carson puede obligarlo de nuevo a permanecer detrás de la felicidad de escribir. Y de leer. Carson recupera incluso el placer de leer los periódicos. Más el *Daily News* que el *New York Times*. Más los sucesos varios, los patinazos, los fallos, las disfunciones de la vida social, que los análisis político-económicos a escala mundial. Más la materia novelesca que la reflexión histórica.

> Leo cada día, y muy atentamente, el *New York Daily News* –escribe en sus «Notas sobre la escritura»–. Es interesante conocer el nombre de la callejuela donde el amante ha sido apuñalado, y en qué circunstancias, cosas que el *New York Times* jamás tiene en cuenta. Es interesante saber, por ejemplo, a propósito del inexplicado crimen de Staten Island, que el doctor y su mujer vestían, cuando fueron apuñalados, unos camisones al estilo mormón, de esos que llegan hasta las rodillas. O que Lizzie Burden, aquella mañana sofocante de verano en que mató a su padre, había desayunado sopa de cordero. Los detalles avivan la imaginación mucho más que las consideraciones generales. Saber que a Cristo le lancearon *el costado izquierdo* es mucho más emotivo y sugestivo que el mero hecho de que le lancearan.[27]

La imaginación alza nuevamente el vuelo. Carson observa, compara, almacena para construir sus propios relatos.

Incluso vuelve a hacer planes para asegurarse el poder –materialmente– sacarlos adelante. El 23 de agosto, una novelista en busca de fondos escribe a uno de sus colegas, Thornton Wilder:

> Todo esto puede parecer un intercambio de admiración mutua, pero lo cierto es que hace años que le vengo diciendo cuánto me gusta su trabajo. Hace una semana o dos, recibí una carta de la Fundación Ford ofreciéndome la posibilidad de una beca con vistas a estimular el interés de los poetas y de los novelistas por el teatro. El interés de usted por ese arte ya ha estimulado al mundo entero, pero yo me hallo en una situación en la que necesito que me «estimulen» un poco a ese respecto. Confío en que acepte interceder por mí ante la Fundación Ford. Dado que el interceder yo por mí misma sería prueba de un nepotismo desmedido, le adjunto el formulario, con la esperanza de que quiera usted devolverme esta constatación de su ayuda. Con toda mi gratitud y todo mi cariño...[28]

No sabemos cuál fue la reacción de Wilder ante esta carta amablemente autoirónica. Fuera cual fuera, la petición de beca «cayó en saco roto». Al igual que la petición de una beca Guggenheim que Carson formuló al año siguiente. Aunque ésta le fue claramente denegada, por la sencilla razón de que ya se la habían dado dos veces.

Dado que no desea, sobre todo, romper su ritmo de trabajo ni dejar de escribir, Carson intenta, cuando se siente incapaz de sacar adelante el manuscrito de su novela, escribir poemas para niños. O eso le dice al menos a Mary Tucker, que la ha ido a visitar, y a la que presenta a Mary Mercer. Por fortuna, las dos mujeres congenian, sin duda porque son dos norteamericanas «bien situadas», como dirían los amigos artistas de Carson...

> Queridísima Mary [Tucker]: no creo recordar una tarde, una velada más maravillosa que la que pasamos juntas. Mary [Mercer], Trussell [su marido] quedaron encantados contigo, y ver juntos a los dos seres más importantes para mí fue una dicha indecible. [...] Aún no he encontrado compositor, y voy a tener que esperar hasta saber qué va a ocurrir con *La balada*. Puesto que el compositor es el elemento esencial –aunque, como sabes, me queda mucho trabajo por hacer–, más vale que me olvide de él por ahora y que me ponga a trabajar en *El reloj sin manecillas* hasta que aparezca el compositor adecuado [...].[29]

Quien, en el mes de julio de 1960, «aparece» realmente, no es un compositor sino el dramaturgo Edward Albee, que dos años después alcanzará el éxito internacional con su obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, y que quiere hacerse cargo de la adaptación teatral de *La balada del café triste*.

También 1960 es un año importante en la historia de los Estados Unidos. En él, es elegido presidente un joven senador demócrata y católico llamado John Fitzgerald Kennedy. Como todos los «intelectuales de izquierda», Carson McCullers se había sentido desolada al ver que la convención demócrata no elegía como candidato a la Casa Blanca al culto y elegante Adlai Stevenson. Pero el joven senador de Massachusetts, con su indudable carisma, le intriga y, en el fondo, la seduce. Tras haber sido designado por el Partido Demócrata, Carson apoya apasionadamente la candidatura de Kennedy. Y, al salir elegido éste, es invitada a la toma de posesión del cargo. Carson arde en deseos de asistir, pero sus amigos terminan convenciéndola de que renuncie a un viaje que a duras penas puede hacer, pues está demasiado débil. Así

pues, se queda en Nyack, trabajando, y el 1 de diciembre de 1960, ya puede anunciar que ha ganado la partida: *El reloj sin manecillas* está acabada. Atrás quedan diez años de empeño, de lucha. Su última gran novela, *Frankie y la boda*, había aparecido en 1946, justo antes de «la época de la grave enfermedad».

Houghton Mifflin publicará *El reloj sin manecillas* en el otoño de 1961. Antes, en primavera, Carson McCullers, acompañada de Mary Mercer, visita a Edward Albee, que vive en Shelter Island, para intentar sacar adelante la adaptación de *La balada del café triste*. El 20 de junio, la operan de nuevo, de la mano izquierda esta vez, tal y como estaba previsto. La intervención debilita su salud. A partir de entonces, pasa la mayor parte de las horas en las que no está acostada (que son muy pocas) en una silla de ruedas. Mientras está en el hospital, Tennessee Williams, a quien ha enviado su nuevo manuscrito, le escribe una carta. En ella le sugiere que, cuando se sienta mejor, revise el capítulo 4 (las correcciones que le sugiere atañen principalmente al personaje del joven negro rebelde, Sherman Pew).

La carta no llega a manos de Carson mientras está convaleciente, y el diario de Jordan Massee refleja los diferentes puntos de vista de sus amigos. Robert Lantz, su agente literario, piensa que no hay que retrasar la publicación: las modificaciones –suponiendo que Carson estuviese de acuerdo con Williams– ya no se pueden hacer. Por su parte, Massee opina que los comentarios de Williams son, quizá, pertinentes, pero que el dramaturgo no es consciente de hasta qué punto está enferma Carson, «ni de lo importante que es que *El reloj sin manecillas* se publique para que ella se recupere». Duda, además, de que Carson acepte hacer alguna corrección, a pesar de lo mucho que estima la opinión de Tennessee. «Ya fue bastante difícil convencerla de que hiciera algunas correciones ortográficas y gramaticales en febrero, cuando aún había tiempo para hacerlas.»[30]

El diario de Jordan Massee de esa época –o al menos los extractos que él sacó a la luz– permite sopesar también las reacciones de los parientes de la autora respecto al libro. Así, por ejemplo, el padre de Massee afirma sentirse herido por encontrar en el texto algunas anécdotas que le había contado gustosamente a Carson: según él, hay «cosas que una mujer jamás debería escribir». Jordan sospecha que, sin ser del todo consciente, su padre se siente en parte identificado con el personaje del juez Clane, un sudista ultraconservador.

En cuanto la nueva novela de Carson McCullers, dedicada a Mary Mercer, sale a la venta, el 18 de septiembre de 1961, se hace evidente que el público la sigue y que su reputación permanece intacta: *El reloj sin manecillas* alcanza de inmediato el sexto puesto en la lista de los libros más vendidos, y continuará en ella durante los próximos seis meses. Se trata, desde luego, de una novela sobre el Sur, que se desarrolla en una pequeña ciudad donde se enfrentan un viejo juez sudista, su nieto, un muchacho negro que, curiosamente, tiene los ojos azules y se hace preguntas acerca de su eventual mestizaje, y un hombre que está a punto de morir, a los cuarenta años, de leucemia. Carson McCullers lleva tiempo sin ir al Sur pero, cuando uno ha nacido allí, es imposible escapar de sus garras, como ha dicho a menudo su autora, y aún repite: «Soy incapaz de dar a mis libros otro telón de fondo que no sea el Sur, pues el Sur sigue siendo mi patria.»[31] De hecho, ese mismo año, la biblioteca de su ciudad natal, Columbus, Georgia, pide a su célebre hija que deposite allí sus manuscritos. Carson rechaza la petición, arguyendo que la biblioteca (a la que, como recordará el lector, había enviado en su día una carta abierta mostrando su protesta e indignación al respecto) aún está reservada exclusivamente para los blancos:

> Me haría muy feliz complacerles, pero ¿cómo podría, en conciencia, depositar estas obras de amor en un lugar donde no se le permite a cualquier hombre leerlas, degustarlas y sacarles provecho? [...]. Por eso dudo de que la Biblioteca Pública de Columbus sea realmente «pública» [...]. Sigo creyendo hoy, como lo he creído durante toda mi vida, que Dios creó a todos los hombres. Y, según mi concepto de Dios, no puedo admitir de ninguna manera que los haya podido crear distintos a Sus ojos. Pero, dado que su deseo de recibir mis manuscritos me alegra y halaga, aguardo con interés más detalles suyos al respecto antes de transferírselos.[32]

Carson McCullers bien podría, sencillamente, haberles enviado su novela, pues en ella estaba ya bien clara su respuesta, tal y como evidenció Granville Hicks en su crítica de la *Saturday Review*:

> Ésta es, en gran medida, una novela sobre el problema racial [...]. Pero Carson McCullers no intenta subrayar el hecho evidente de que el problema existe, como tampoco pretende conocer una solución que desearía imponernos. Su propósito es, más bien, hacernos partícipes de ese problema al nivel más profundo

posible, en los más recónditos pliegues del alma humana en que éste se insinúa.[33]

El reloj sin manecillas es, durante el otoño de 1961, la novela de la que ningún periódico puede dejar de hablar. Jamás tantos críticos se ocuparon de un libro de Carson McCullers, aunque en los Estados Unidos las opiniones están divididas, al contrario que en Gran Bretaña, donde todas las reseñas son extremadamente favorables. El artículo de la revista *Time*, en su número del 22 de septiembre, es uno de los más duros, aunque su autor comienza homenajeando el talento de algunos «sudistas», entre ellos el de la propia Carson McCullers:

> La violencia colorea superficialmente los textos del Sur, pero es el sentido de la violación lo que late en el corazón de éstos. En la memoria histórica del Sur, el mayor acto de violación fue, claro está, la guerra de Secesión y sus consecuencias. Por muy desprovista de sentido artístico que esté la manera en que Margaret Mitchell se hace eco de ella en *Lo que el viento se llevó*, no es sino una queja lo que expresa: una violación –ya sea de un pueblo o de una persona– es siempre una violación. Entre los escritores más dotados del Sur, el tema aparece de manera indirecta pero invade la totalidad del contexto vital. En el caso de Faulkner, se trata de una violación del orden social que desestabiliza los valores semifeudales de una aristocracia terrateniente. En el de Tennessee Williams, lo que se viola es el amor, y una especie de individualidad errabunda. En el de Carson McCullers, asistimos a la violación de la inocencia. En los mejores momentos, esa mezcla de penas y lamentos resulta poética, pero en los peores termina siendo patética. Como artesanos de la escritura, los autores del Sur no son, por lo general, ni muy hábiles ni muy técnicos. El suyo es el triunfo del estado anímico sobre la materia novelesca.
>
> En cuanto al último trabajo de McCullers, *El reloj sin manecillas*, es una novela sin dirección y sin intención clara, a no ser que se trate de una incursión convencional en las relaciones entre las razas. Como novelista, Carson McCullers suelta los hilos de su historia, pero siempre está a punto de perder la madeja [...]. Las motivaciones son débiles o misteriosas. Sus personajes son todos de una pieza, o están hechos pedazos. Lo único que logra salvar algunos de estos defectos es ese don singular de McCullers que le permite crear momentos de gran emoción, cuando un alma solitaria que golpea el muro de su prisión escucha un débil toque de respuesta [...]. La muerte es el tema consabido de las novelas de McCullers, pero en ellas no se siente su sombría y

poderosa presencia. En lugar de ella, tan sólo se advierte esa falsa muerte que es la ausencia de vida.

La breve crítica de W. Balliett en el *New Yorker* del 23 de septiembre (justo debajo de la cual, el lector francés descubre divertido una nota sobre la traducción de *La semana santa* de Louis Aragon, extrañamente descrita como «una gran novela histórica a la antigua usanza»...) es peor aún y merece ser citada como prototipo de lectura reaccionaria y maliciosa hecha por un crítico odioso, que se las da de *chic* y descarado pero que es incapaz de imaginar que el futuro le hará parecer sencillamente vulgar y chusco:

> *El reloj sin manecillas* de Carson McCullers pone en escena tres figuras simbólicas totalmente grotescas que se pudren de aburrimiento en una pequeña ciudad del Sur. El más insoportable de ellos es el viejo juez Clane, de ochenta y cinco años (el Viejo Sur) que, enfermo, loco y perdido en su gloria pasada, comparte una casa hecha polvo con su nieto, un adolescente de lo más miedica al que cualquier nadería perturba o disgusta. El símbolo número 2 es Sherman Pew (El Nuevo Sur, o sea un negro), un joven negro de ojos azules que entra al servicio del juez. Pew es malo y afeminado, y el nieto del juez se enamora de él. Tras haberse bebido el alcohol del juez y haberle insultado, Pew deja su trabajo y alquila una casa en el barrio blanco y destartalado de la ciudad. La morralla de los blancos pobres, empujada por el chocho juez, pone una bomba en la casa de Pew y le mata. El símbolo número 3, un lúgubre farmacéutico de cuarenta años, admirador del juez, es J. T. Malone (la Conciencia del Sur). Éste descubre, al inicio del libro, que tiene leucemia, va empeorando poco a poco y muere en la última página. Antes, se ha negado a tomar parte en el asunto de la bomba. En cuanto a la prosa de la señora McCullers, arrugada y charlatana, es –o al menos da esa curiosa impresión– como una cama sin hacer.

Otros críticos, menos devastadores, revelan, sin embargo, como el de *New Republic* (13 de noviembre), «las debilidades estructurales y conceptuales» de la novela, o ven en ella, como un tal John Gross del *New Statesman* (27 de octubre), «el libro más flojo de Carson McCullers hasta el momento». O bien subrayan, como Catherine Hughes en un largo artículo de *Commonweal* (13 de octubre), que este ambiciosísimo texto no está a la altura de sus pretensiones, por mucho que Carson McCullers sea una de las raras escritoras estadounidenses que poseen la maestría suficiente para abordar temas importantes y difíciles.

Afortunadamente, el tono mejora en la *Nation* (18 de noviembre), reseña firmada por Jean Martin: «En lo referente a su autora, *El reloj sin manecillas* representa un paso adelante, pues el libro evita las alegorías demasiado trabajadas de las obras precedentes, y los personajes del Sur, a menudo excesivos, se mezclan ahora de manera afortunada en una historia creíble [...]. *El reloj sin manecillas* es un libro cálido, gracioso, perfectamente legible; tal vez este último aspecto no resulte evidente, pero lo cierto es que la novela está escrita de un modo sencillamente soberbio.» El libro tiene también defensores incondicionales y entusiastas, a la cabeza de los cuales está Rumer Godden, quien, el día antes de que la novela salga a la venta, el 17 de septiembre, afirma en la sección «Libros» del *New York Herald Tribune*:

> A mi juicio, no sobra ni falta una palabra a esta novela que, como todas las de su autora, es una maravilla. Carson McCullers posee un talento extraordinario. El título de su primer libro, *El corazón es un cazador solitario*, podría ser su emblema, ese constante latido vital que suena en el corazón de cada uno de sus libros, la persecución de una presa que ella ve y atrapa para ofrecérnosla como regalo, ese algo tan fugaz y efímero que la mayoría de los autores intentan en vano atrapar con palabras, y las palabras de la señora McCullers son palabras cotidianas, sencillas, directas, familiares, desprovistas de toda sensiblería.

Aunque de manera más británica, la reseña del *Times Literary Supplement* del 20 de octubre es muy elogiosa:

> Las novelas del Sur se adecuan de un modo especialmente intenso a nuestra época. Los problemas raciales que, natural e intrínsecamente, exploran nos conciernen a todos de un modo u otro, y el hecho de que sus autores cuenten con el favor del público puede tentarles a caer en el melodrama y la exageración. Carson McCullers evita tales excesos –y eso dice mucho en su favor–, presentando sutilmente las posturas morales y analizando las consecuencias psicológicas de esta desoladora situación. Ha conseguido escribir, gracias a su honestidad intelectual y a su habilidad técnica, un excelente y conmovedor libro que colma todas las esperanzas que despierta su reputación.

Por último, dado que el homenaje de un escritor a otro es siempre algo incomparable, es justo recordar aquí el de Gore Vidal, máxime sabiendo lo poco dado que era éste a mostrarse indulgente con Carson McCullers:

> Respecto a la técnica, realmente le deja a uno sin respiración ver cómo la señora McCullers sitúa una escena, hila un personaje tras otro, creando vida a partir de una frase, de una línea [...]. La señora McCullers escribe una prosa más próxima al Flaubert de *Un corazón sencillo* que al Faulkner de *¡Absalón! ¡Absalón!* Jamás se oye en ella una nota falsa. Su talento narrativo sigue siendo uno de los raros y felices logros de nuestra cultura.[34]

La opinión general, que aún perdura, apoyada por varios ensayos universitarios, pretende que demos la razón a las críticas negativas, y que tomemos *El reloj sin manecillas* por, en el peor de los casos, un texto de segunda fila, o, en el mejor, la menos buena de las novelas de Carson McCullers. ¿Tal vez porque Tennessee Williams sugirió modificaciones y, para más inri, parece haber dicho que este texto no estaba «al nivel de Carson McCullers»? ¿O acaso porque Flannery O'Connor –que detestaba el libro– afirmó que era «el ejemplo mismo de la total desintegración»? ¿No será más bien porque se trata de la novela más comprometida de Carson McCullers sobre el problema racial? ¿O, más sencillo aun, porque resulta del todo inadmisible que un escritor pueda sacar adelante un libro mitad escrito, mitad dictado, abandonado y retomado, deshecho y rehecho, y que, misteriosamente, rezuma encanto, originalidad y música íntima? Todo ello ha contribuido, sin duda, a alimentar dicha opinión, puesto que aún se oyen por ahí los típicos tópicos acerca de este libro «malogrado» sentenciosamente proferidos por personas que no lo han leído.

Basta con empezar a leerlo –como en el caso de *El corazón*, o de *Reflejos*, o de *Frankie*– para advertir que *El reloj sin manecillas* es, ante todo, un texto de Carson McCullers:

> La muerte es siempre la muerte pero cada cual muere a su modo. Para J. T. Malone, la suya comenzó de una manera tan banal que, un día, confundió el final de su vida con el inicio de una nueva estación. El invierno de sus cuarenta años había sido anormalmente frío en aquella ciudad del Sur, con días glaciales, diáfanos, y noches resplandecientes. Aquel año de 1953, la primavera brotó súbitamente a mediados de marzo, y Malone arrastró un penoso semblante durante aquellos días de precoz floración y de cielos barridos por el viento. Farmacéutico de oficio, le echó la culpa a la primavera y se recetó un reconstituyente a base de hierro y extracto de hígado. Y, a pesar de que se fatigaba enseguida, siguió con su rutina habitual.

Oliver Evans, en su ensayo biográfico sobre Carson McCullers, fue el primero que revaluó este libro:

> Sin lugar a dudas, es demasiado pronto para hacer una valoración crítica de *El reloj sin manecillas* con el debido distanciamiento. Sin embargo, mi opinión al respecto es que, aun admitiendo que el libro es estilísticamente desigual, que acusa una evidente división de los proyectos narrativos y que sus diferentes temas no se combinan con toda la armonía que sería deseable, la última novela de la señora McCullers es, después de *Frankie y la boda*, la mejor de sus obras largas (de las que excluyo, claro está, puesto que es un relato, *La balada del café triste*). *El reloj* es menos ambigua en sus implicaciones que *El corazón*, su psicología es más sutil y compleja, su compasión más auténtica y más abarcadoramente extensa, su forma más firme y su estilo, en gran medida, más notable. Carece, sí, del carácter extremadamente acabado y de la perfección formal de *Reflejos*, pero es una obra mucho más madura, y de una ambición que dificulta el logro al que aspira. [...] A mi juicio, el mayor defecto de la señora McCullers es un defecto formal, ligado al tipo de modalidad o de soporte que ha elegido en este caso para comunicar sus intenciones. Cuando –como en *La balada*– la modalidad narrativa es uniformemente abstracta, el resultado es una gran obra de arte. Cuando –como en *Frankie*– se da un compromiso o un ajuste casi perfecto de lo abstracto y de lo concreto, de lo simbólico y de lo realista, el resultado es el mismo. Pero cuando la modalidad narrativa es dudosa, cuando el realismo entra en conflicto con la alegoría y lo concreto alterna con lo abstracto y se opone a él, el resultado es híbrido. *El corazón* es una novela de ese género híbrido. Al igual, en mi opinión, que *El reloj sin manecillas*. Pero ambas figuran entre las novelas más interesantes que se han escrito en los últimos veinticinco años.[35]

Margaret B. McDowell, en su ensayo (quizá el más inteligente que se ha escrito sobre la obra de Carson McCullers), también pide que se reconsidere la opinión habitualmente mantenida acerca de este libro: «*El reloj sin manecillas* exige, más que cualquier otra obra de McCullers, una nueva lectura, nuevas interpretaciones y nuevas valoraciones.»[36] McDowell analiza la recepción crítica que tuvo *El reloj*, su amplitud y su diversidad:

> Las reseñas positivas tienden, en general, a alabar la novela pero también a considerarla inferior a una o a varias obras precedentes de McCullers. Las debilidades más comúnmente mencionadas son la falta de rigor estructural, de cuidado estilístico,

o bien la elección de personajes banales o estereotipados. Muchos críticos concluían que, incluso aunque no estaba a su nivel, McCullers seguía siendo uno de los autores estadounidenses más interesantes [...]. La gama y la complejidad de los reproches hechos y el tono fuertemente emocional de las reseñas (que iban de la decepción y la cólera a la exaltación, al entusiasmo e incluso al éxtasis) no puede explicarse únicamente por medio del análisis del libro. Todas ellas reflejan, ciertamente, la impresión inolvidable causada por las obras anteriores de la autora en millares de lectores, el hecho de que ésta llevaba quince años sin escribir una novela, que su última tentativa teatral había sido un fracaso, y que ningún crítico podía ignorar que, al igual que J. T. Malone, el personaje principal de *El reloj*, McCullers se estaba enfrentando a la muerte.

El ambiente social e intelectual de principios de los años sesenta también debe ser tomado en cuenta a la hora de interpretar el diluvio de reacciones críticas vertido sobre *El reloj sin manecillas*. El hecho de que el libro haya estado durante meses entre los diez más vendidos indica, quizá, que, entre la época de la que habla la obra (1953-1954) y el momento de su publicación (1961), el racismo había sido plenamente reconocido como un problema nacional e internacional enraizado en los inicios de la Historia. La sátira social de McCullers presenta aquella sociedad de 1953 y 1954 con un desapego humorístico y una amargura nostálgica que no podían sino hacer reaccionar a los lectores de 1961. Los episodios de violencia racial –tratados con ironía para acentuar la pasividad de los oportunistas blancos– habrían provocado, en 1961 y en cualquier lugar de los Estados Unidos, varios tumultos.[37]

Margaret McDowell analiza largamente el texto, con mucha lucidez, como siempre, e insiste en la nueva manera de tratar el tema del Sur que aparece en esta obra de Carson McCullers:

McCullers, en un grado mucho mayor que en sus novelas anteriores, centra este último libro en los aspectos económicos, políticos e ideológicos de un Sur que sufre el cambio o se resiste a él. Aunque parte de la sátira política, de la explotación de los estereotipos para producir un efecto irónico, y de la comedia de costumbres estilizada, su mayor virtud reside donde siempre: en su manera de dramatizar el conflicto interior de sus personajes. El antagonismo racial, la controversia política, las diferencias de clases y las barreras generacionales son recursos que, en esta novela, subrayan la soledad, el aislamiento y las luchas interiores.[38]

Y concluye, con algunas reservas pertinentes, pero también con un gran sentido de la mesura y del matiz:

> El equilibrio y la simetría, el carácter inevitable de la acción y el tono coloquial de los diálogos que hallamos en las mejores obras precedentes de McCullers son cualidades que, por desgracia, resultan menos evidentes en esta última novela. Aun así, la precisión que señala la altura del talento de McCullers en *La balada del café triste* y *Frankie y la boda* reaparece aquí o allá, cuando la autora evoca la intensidad de un determinado momento dramático o cuando perfila agudamente un personaje con la ayuda de un solo gesto, de una mirada o de una exclamación. Aunque el libro se le escapa de las manos y, por esta razón, no alcanza la perfección artística, la punzante ironía de algunos acontecimientos o de algunas palabras resulta realmente impresionante e induce a pensar que *El reloj sin manecillas* podría haber sido una obra maestra.

Dado que las críticas aparecidas en 1961 habían preferido el exceso –acre o zalamero– al análisis, Carson McCullers había decidido tomar también una postura radical: no leer ninguno de los artículos desfavorables. Y, al parecer, se atuvo a ella. Pero no quiso «retirarse del juego», y aceptó recibir a algunos periodistas, que se encontraron con una mujer a menudo vestida con larguísimas indumentarias o con camisones de seda blanca o algodón, zapatillas de tenis, y mucho más frágil de lo que imaginaban (Carson, a pesar de su metro setenta y cinco de estatura, no pesaba ya más de cuarenta y cinco kilos), esforzándose en levantarse de su silla de ruedas para ir a saludarles y ofreciéndoles un bourbon con una típica frase del Sur: «*A little toddy for the body?*»*

De aquellos encuentros, uno de los mejores, y del que sus dos protagonistas guardaron muy grato recuerdo, fue el que tuvo lugar con Rex Reed, un crítico temido pero devoto de Carson McCullers desde que en 1950 viera la versión teatral de *Frankie y la boda* y le enviara una carta a la que ella había respondido de inmediato. Desde entonces, se habían escrito, pero aún no se habían visto. Rex Reed viaja a Nyack, y años más tarde relatará su experiencia. También será el último en entrevistar a la autora y publicará en el *New York Times* del 16 de abril de 1967 un artículo titulado «Frankie Addams a los 50».[39]

Por ahora, «Frankie» tan sólo tiene cuarenta y cuatro años,

* Literalmente: «¿Un ponchecito para el cuerpo?» *(N. del T.)*

para muchos escritores, la edad de la madurez. Y no conocerá ese período en que un creador se siente dueño de sus capacidades creadoras, dueño de su obra, cuya figura comienza a ver y a perfilar. Carson McCullers, por el contrario, intenta sencillamente evaluar el tiempo que le queda.

10

«El arduo deseo de seguir»

«Pero la vida se retiraba de él y, en el acto de morir, la vida adquiría una sencillez, un rigor como Malone jamás había conocido», escribe Carson McCullers al final de *El reloj sin manecillas*. Y, secretamente, debía de pensar en ello, en esa vida que se retiraba de ella, a pesar de todos los combates ganados, de todos los años salvados, de todo lo que había tenido que superar para ver apilados, en las librerías, nuevos volúmenes con su nombre en la cubierta.

Pero Carson había decidido avanzar. Ella no era J. T. Malone, «[cuyo] aliento, [cuya] vitalidad había desaparecido y ya no [le] parecían deseables».

A finales de 1961, el 28 de diciembre para ser exactos, Carson había tenido que asistir al estreno de la nueva obra de Tennessee Williams, *La noche de la iguana*, en Broadway. Jordan Massee nos ha dejado en su diario un relato detallado del acontecimiento, relato que, visto desde ahora, y a causa del momento y las figuras que hace revivir, resulta muy emotivo.

> Carson llegó a las seis. Comimos algo y luego fuimos al Royal Theatre con Rita y Jack Dobbin. Llegada de Judy Garland. Conversación con la señora Williams (la madre de Tenn) que se sienta con nosotros. Lillian Gish y Helen Hayes entran juntos.
>
> Tras la función, Tennessee nos llevó, a Rita y a mí, entre bastidores, a conocer a Margaret Leighton y a Bette Davis; Carson no podía subir la escalera del escenario. La actuación de Marga-

ret Leighton fue excelente. [...] Bette Davis hace un papel que no le va, y ese día tuvo muchos problemas con su voz. Cuando entramos en su camerino, le dio un puntapié en la espinilla a Tennessee, diciéndole con cólera fingida: «¿Has visto en qué me has convertido, especie de sapo infame?» Tennessee se echó a reír y le respondió: «Vamos, Bette, tienes incluso mejor pinta que en Chicago», señalando la peluca terriblemente naranja que llevaba la señorita Davis. Resultaba difícil creer que hubiese tenido «peor pinta» en Chicago.

Antes de que se alzara el telón del primer acto, Eleanor Roosevelt se levantó de su butaca y atravesó la sala para acercarse a Carson: un homenaje mucho más significativo para ella que el mismísimo premio Pulitzer, y un momento que no olvidará jamás. Una mujer extraordinaria y una gran dama [...].

Luego fuimos todos al apartamento de Tenn, a esperar las críticas de la prensa. La señorita Davis no quiso unirse a nosotros, pero telefoneaba cada media hora a Chuck Bowden para saber si habían llegado los periódicos. Cuando, por fin, éste le pudo anunciar que teníamos la crítica del *New York Times*, la señorita Davis le pidió que no se la leyese, y que únicamente le dijese si comentaba que ella había estado mal. La señorita Davis evidentemente se sintió aliviada por el resumen que Chuck le hizo de la crítica del *Times*, y comentó que iba a acostarse y que leería el resto de las críticas por la mañana.

Eran más de las tres cuando Carson y yo volvimos a casa, pero aún estuvimos una hora larga charlando antes de acostarnos.[1]

Carson McCullers escribe poco a lo largo de 1962, pero, antes que echarle la culpa a su salud, prefiere decirse a sí misma que está imbuida en un trabajo largo y arduo... En febrero, acompañada de Mary Mercer, visita a Mary Tucker en Virginia. Aprovecha la ocasión para ver a Edward Albee (que es profesor asociado en la Universidad de Virginia) y hablar nuevamente con él de la adaptación de *La balada*.

Dos meses después, Carson se entera de que Faulkner ha sido invitado a dar una conferencia en West Point, donde estará los días 19 y 20 de abril (aquél será uno de los últimos viajes del escritor, que morirá el 6 de julio), así que, como la famosa academia militar no está lejos de Nyack, decide ir a escucharle. Frederick Karl, en su biografía de Faulkner, cuenta aquella visita:

[El escritor] había sido invitado por el general William C. Westmoreland, que dirigía la academia militar y muy pronto sería nombrado jefe de las fuerzas norteamericanas en Vietnam.

El Ejército del Aire envió un avión especial a buscar a los Faulkner, que fueron acogidos por el comandante Joseph L. Fant. Éste y Robert Ashley relatarían aquella visita en un pequeño volumen, *Faulkner at West Point*, publicado dos años después. El escritor tuvo una acogida propia de un dignatario o de un jefe de Estado: avión privado, *suite* presidencial en el hotel del lugar, el Thayer, cumplimiento de sus más pequeños deseos [...]. Su visita no tenía nada que ver con el Ejército ni la política, sino que consistía, sencillamente, en leer un extracto de *Los rateros*, el jugoso pasaje de la carrera hípica.

El acontecimiento se vio realzado por las fotografías que de él hizo Henri Cartier-Bresson. El acto era un homenaje al escritor, la lectura fue un éxito, y el público se levantó para ovacionarle. Faulkner dedicó el día siguiente a entrevistarse con los alumnos; habló de su admiración por algunos aspectos del Ejército, sobre todo por su sentido de la moral y del coraje, pero arremetió contra la guerra y, especialmente, contra los viejos generales que deciden la suerte de sus jóvenes soldados sin arriesgar ellos mismos el pellejo. En el comedor de oficiales, recibió «una salva de aplausos». Y luego, cansado, al parecer, de aquellos honores y sin ocultar su poco interés por conocer los lugares, se despidió de sus anfitriones.[2]

Aunque, como se ve, Frederick Karl no hace ninguna alusión a Carson McCullers, Oliver Evans explica que «cuando un escritor al que ella admiraba infinitamente, William Faulkner, fue a visitar la Academia Militar de West Point (donde uno de sus primos, el mayor Simeon Smith, era instructor), Carson hizo un esfuerzo para asistir a la cena que iban a dar en su honor. Cuando Faulkner, a la hora del cóctel, la vio, manteniéndose al márgen, y la reconoció, abandonó el círculo de "los jefazos" para unirse a Carson y al primo de ésta, cosa que provocó más de un fruncimiento de ceño entre las esposas de los oficiales».[3]

Cartier-Bresson recuerda muy bien aquel homenaje, «no sólo porque saqué varias fotos, sino porque Faulkner murió tres meses después. Recuerdo incluso una pregunta que le hizo un alumno-oficial: "¿Qué relación hay entre los militares y la literatura?", y la respuesta de Faulkner: "Ninguna. Si la hubiese, no habría literatura." Más tarde me enteré de que en el fondo de la sala, mientras yo escuchaba y fotografiaba a Faulkner, estaba Carson, muy enferma».[4] Tal vez Henri Cartier-Bresson no debía ver a Carson así, deshecha, paralizada, para poder seguir recordando a la mujer-niña que tan maravillosamente retrató a mediados de los años cuarenta.

El viernes 8 de junio, Carson es operada de nuevo. Tiene un cáncer de mama. «Los médicos procedieron, como estaba previsto, a operar la mano [una operación de ocho horas de todos los tendones de la mano] –escribe Jordan Massee en su diario–; y, además, practicaron una ablación del seno derecho, puesto que habían constatado que el tumor era maligno.» Cuando, el miércoles siguiente, Jordan la ve, se queda trastornado: «¡Cuán indescriptiblemente frágil se ha vuelto mi pobre muchachita! Es como si tan sólo conservase sus ojos y su espíritu.»[5]

Sin embargo, en agosto, Carson se ha recuperado lo suficiente como para ir, con Mary Mercer, a pasar una semana en Fire Island, a casa de Edward Albee, para retomar su trabajo en común. Más aún. En octubre se marcha sola a Inglaterra, donde va a participar en un coloquio sobre el amor en el Cheltenham Festival of Literature, al que ha sido invitada por la novelista Elizabeth Jane Howard, directora artística del festival y esposa del escritor Kingsley Amis. Lleva el brazo izquierdo escayolado, y va acompañada a todas partes por una enfermera. El 4 de octubre lee un extracto de *La balada del café triste* en el marco de una sesión sobre «la relación entre el ser que ama y el ser que es amado». Junto a ella participan el francés Romain Gary, el británico Kingsley Amis y el estadounidense Joseph Heller. En el *Spectator* del 12 de octubre de 1962, Frank Tuohy, al dar cuenta del festival de Cheltenham, subraya la participación de Carson McCullers:

> La extraña y dolorosa presencia de Carson McCullers nos recordó, entre otras cosas, que la creación artística aún puede necesitar un esfuerzo trágico y desesperado, digno de las postreras fuerzas de un espíritu humano. En Cheltenham, ese encuentro inglés de elevado tono, habría sido muy fácil olvidarlo.

Los participantes (entre ellos el citado Joseph Heller, a quien una de las «ayudantas» de Virginia Spencer Carr entrevistó en 1971) recordaban que Carson hablaba con dificultad y que su voz sureña era más lenta y cansina de lo habitual. Aun así, Carson mantiene una larga entrevista con Jane Howard, emitida el 28 de noviembre de 1962 por la televisión, en el programa Bookstand de la BBC. En ella habla de su trabajo, retomando muchas de las afirmaciones que ha mantenido o escrito. Jane Howard le pide, por supuesto, que hable del Sur:

> Yo diría que soy primero de los Estados Unidos y luego del Sur, y siempre por ese orden. Todos los escritores escriben a

partir de sí mismos, de las escenas de su infancia. Creo que, cuando uno cumple los quince años, las cosas ya se han fijado en la memoria, las impresiones ya están ahí. Lo que yo escribo no refleja la realidad actual de la región. Columbus, por ejemplo, es ahora una ciudad mucho más grande. Lo que yo describo es una visión tradicional del Sur. Yo elaboro mucho el inicio de cada uno de mis libros. Creo recordar que, para *Frankie y la boda*, tardé un año en encontrar un buen inicio, el primer párrafo.

También explica, nuevamente, cómo se precisaron los personajes de *El corazón es un cazador solitario*, cómo, de pronto, sin saber muy bien lo que le sucedía, mientras daba un paseo, se le hizo evidente que el personaje principal de la novela debía ser sordomudo:

Con *La balada del café triste*, ocurrió algo distinto. Conocía un bar de Brooklyn, cerca del Waterfront, al que me gustaba ir con W. H. Auden y George Davis. Llegó esa mujer, a la que llamaban *Submarine Mary*, acompañada de un hombre bajito y jorobado. Yo seguí charlando con mis amigos, que ni siquiera habían reparado en la escena. Luego regresé a mi casa del Sur, y, un día, mientras oía música –a Berlioz, lo recuerdo bien–, la imagen del jorobado de *Submarine Mary* me vino a la cabeza, perfectamente nítida; vi su silueta y comencé a escribir *La balada del café triste*. Es lo que Henry James solía llamar una «preciosa partícula» y que yo llamo «iluminación». Ese tipo de cosas llegan sin haber sido pensadas. De ahí que el hecho de escribir sea extremadamente peligroso. Thomas Mann decía que un escritor es alguien a quien con frecuencia le resulta difícil escribir. Pues bien, le aseguro que, si hay una persona a quien le cueste hacerlo, ésa soy yo [...].

Durante la infancia, mi ocupación favorita era la música [...]. Ahora, ya no puedo tocar, por culpa de mi brazo, pero oigo música diariamente. Por supuesto, echo de menos poder tocar. Solía comenzar la jornada con un preludio y una fuga de Bach, para entonar el día. Eso ayuda mucho a escribir. En la escritura, lo que más intensamente persigo es la musicalidad [...].

Sí, el infinito dolor que provoca el amar sin ser amado es un tema muy recurrente en mi obra. Está claro que todos los escritores tienen obsesiones, por muy diferentes que sean sus libros [...]. Me siento muy feliz cuando veo que mi trabajo avanza. En cambio, cuando estoy bloqueada, me pongo a morir. Pero, en la vida, generalmente soy feliz y doy gracias a Dios por estar en este mundo.[6]

Concluido el festival, Carson prolonga su estancia. Ésta durará, en total, quince días, la agotará físicamente, pero también le otorgará la sensación de revivir, de haber vencido, una vez más, la enfermedad, en este caso, el cáncer que ha venido a añadirse a todo lo que ya la acosaba. Cuando asiste a la fiesta que Edith Sitwell da por su setenta y cinco cumpleaños; cuando Marielle Bancou, que está en París, va a verla, aportando belleza y juventud; cuando conoce a Cecil Beaton, David Garnett o a V. S. Pritchett, Carson siente como si la enfermedad dejara de agobiarla, como si pudiera, una vez más, «vivir con». Durante esos días, Mary Mercer le escribe, la apoya, la alienta. Cartas breves, llenas de dibujillos infantiles, como le gustan a Carson, y de frases que evidencian, por parte de Mary Mercer, una ternura discreta y violenta.

Carson se marcha con pena de Inglaterra, pero probablemente por necesidad: el agotamiento acecha. Inglaterra, que había acogido fríamente sus primeros libros, es ahora un país en el que se siente reconocida, admirada. Incluso *The Square Root of Wonderful*, representada en Glasgow en marzo de 1963, tendrá buenas críticas. Esa misma primavera, Jane Howard le escribe en nombre de todos sus amigos ingleses para desearle lo mejor y comentarle que su entrevista televisada ha sido un gran éxito, «aquí, aún se habla de ella».

El teatro es una de las preocupaciones centrales de la vida de Carson McCullers en 1963. Ella y Edward Albee deben terminar la adaptación de *La balada* –cosa que harán en Fire Island durante el verano–, pues la obra ha de ser estrenada en Broadway en otoño. Para realizar ese trabajo, Carson le ha dado mucha libertad al joven dramaturgo. Ella admira su talento, su sensibilidad, su amor por la naturaleza (en un artículo publicado en enero de 1963 por *Harper's Bazaar*, Carson evoca algunos paseos nocturnos con él en Fire Island, y «el asombro casi infantil» que experimentaba al oírle hablar de las estrellas). A Albee, por su parte, le impresiona el aire adolescente de Carson, unido a un gran rigor profesional y a una madurez insospechable si uno se atiene a las apariencias y a las opiniones superficiales. Le deslumbra su fuerza, la alegría que transmite a pesar de ese trasfondo de constante dolor.

Al iniciar los ensayos, a finales del verano, se hace evidente que la obra dura tres horas. Albee la acorta y la reduce a una hora. Carson tan sólo asiste a algunos ensayos. El estreno está previsto para el 14 de octubre (fecha aniversario del ensayo general de

¿Quién teme a Virginia Woolf?, la obra que ha hecho célebre a Albee y que aún se representa con éxito en Broadway), pero finalmente habrá que retrasarlo dos semanas.

Las críticas son más bien buenas e insisten sobre todo en la calidad del texto original. Algunas subrayan la pertinencia del trabajo de Albee. Pero muy pocas comentan el montaje (de Alan Schneider) y el reparto (encabezado por Michael Dunn, como el primo Lymon, y Collee Dewhurst como Miss Amelia), cosa que jamás es buena señal en el teatro. *La balada* concluye el 15 de febrero de 1964 tras 123 representaciones, un relativo fracaso, sobre todo en aquella época en que cualquier obra programada en Broadway duraba, en principio, y como poco, una temporada. Que la obra en solitario de Albee, *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, se siguiera representando tras la conclusión de *La balada* no era, claro está, algo que reconfortase a Carson McCullers. Tenía que echarle la culpa a alguien –en este caso a Albee–, aunque fuese moderadamente. Pues ¿de dónde iba ella a sacar fuerzas para asumir sola la responsabilidad de aquel semifiasco? Por eso sorprende nuevamente ver cómo Virginia Spencer Carr insiste en «la inmodestia» de Carson McCullers, cuando ésta declara a Marjorie Rutherford, la periodista del *Atlanta Constitution* que preparaba un artículo llamado «¿Un nuevo éxito en Broadway para C. McC.?»: «Creo que su adaptación [la de Albee] será interesante y atractiva, y que añadirá una nueva y hermosa dimensión a un texto ya de por sí hermoso.»[7]

Carson McCullers respondió por escrito a las preguntas de Marjorie Rutherford. Las respuestas, numeradas, se conservan en un documento depositado en la Universidad de Austin. Y el tono general no es nada arrogante, a menos que se tenga por inmodesto, en el estado de Carson, tener proyectos, proyectos que evoca con estas palabras:

> 5. Mi trabajo con Edward Albee ha sido una experiencia agradable y enriquecedora. Mi trabajo sobre *La balada* se remonta veinte años atrás, así que puede decirse que la adaptación de la obra es enteramente suya. A lo largo de nuestras discusiones, me he limitado a hacer algunas sugerencias, para permitirle realizar su propia adaptación, su creación, con entera libertad. Creo que ésta será interesante y atractiva, y que añadirá [...].
>
> 7. Me siento más alejada que antaño de *La balada*; ya no experimento la misma emoción, supongo que a causa del libro que acabo de iniciar.
>
> 12. No quiero hablar del libro que acabo de iniciar pues «la oscuridad es el privilegio de las cosas recientes».[8]

Además de ese libro –e incluso de varios libros cuyos temas se precisarán durante los años siguientes–, Carson McCullers tiene otros proyectos: en la primavera de 1963, le surge la posibilidad de vender los derechos de *Reflejos en un ojo dorado* para una película que dirigirá John Huston, y cuyo rodaje se retrasará hasta 1966.

Carson también parece sentir nostalgia de su pasado. En varias cartas a una periodista suiza que ha escrito un artículo sobre ella, vuelve a hablar de Annemarie Schwarzenbach.[9] Comenta su deseo de regresar a Europa para acortar el largo invierno de Nyack, aunque subraya lo sumamente difícil que le resulta ya viajar.

Carson no viaja a Europa, pero el 12 de abril se marcha a Charleston con Mary Mercer. Allí pasan cuatro días con Edwin Peacock y John Zeigler. Edwin es, sin duda, el más viejo amigo que le queda a Carson, pues, como sabemos, se conocieron en los años treinta. En Charleston, Carson conoce a un curioso joven, Gordon Langley Hall. Gordon era el primo de una pintora norteamericana, Isabel Lydia Whitney, y también el hijo adoptivo de la actriz inglesa Margaret Rutherford. Aquel personaje complejo (tanto que cambiará de sexo y se convertirá en Dawn Pepita Hall) afirmará que Carson, con la que siempre mantuvo relaciones amistosas, advirtió de inmediato que él era «una muchacha» y que fue la primera en decírselo claramente.

En 1971, Dawn Pepita –la «señora» Simmons, tras su matrimonio– explicará a Virginia Spencer Carr que «años después de que Carson me hubiese "descubierto", el doctor Elliot Phipps, el gran ginecólogo de Harley Street, había declarado que yo era una mujer, cuyo sexo los médicos habían identificado mal al nacer, pero perfectamente capaz de tener hijos [...] Carson, que tenía una sensibilidad agudizada por su propio dolor, me había visto, como en una revelación, tal y como yo era, y me comprendía de todo corazón. Yo era un monstruo, un monstruo similar a uno de los personajes de *La balada del café triste*».[10]

No sabemos si Carson y la persona a la que ella llama «Gordan» mantuvieron una larga correspondencia, pero, sólo del año 1963, conocemos quince cartas de la escritora, la mayoría muy extensas, conservadas en Austin.[11] Escritas entre el 12 de junio y el 19 de agosto, contienen multitud de detalles sobre su vida cotidiana, y sobre el inicio de su trabajo con Oliver Evans, un universitario amigo de Tennessee Williams, que por entonces decidió emprender un ensayo biográfico sobre ella: *The Ballad of Carson*

McCullers, que aparecerá en 1965. Por ellas sabemos que Carson está releyendo *Guerra y paz*, «probablemente por duodécima vez», y que Montgomery Clift ha sido propuesto, tal y como ella deseaba, para protagonizar la versión cinematográfica de *El corazón*.

> ¡Déjame que te cuente algo muy gracioso que me ha sucedido! Hace una semana, más o menos, Monty Clift vino a verme por primera vez (va a interpretar a Singer en *El corazón es un cazador solitario*). Como sabes, tengo inquilinos en casa. Todos son muy amables. Y todos trabajan, salvo una muchacha del último piso, que es convenientemente mantenida por un oficial de Marina, aunque ella se pasa el día mirando por la ventana y fantaseando, o charloteando abajo con Ida. Cuando Ida le dijo que Monty Clift iba a venir, se puso de los nervios y le confesó que era su ídolo, etc. También estaba en la ventana cuando ellos llegaron, y bajó corriendo a toda prisa, justo a tiempo de ver al gran hombre. Debes saber que Ida tiene dos soberbios ojos negros y, en la parte posterior de la cabeza, un orondo ojo de cíclope, ¡así que puede ver, con toda naturalidad, lo que ocurre delante y detrás de ella!
>
> Mientras acomodaba al señor Clift, a su agente y al mío, siguiendo un ritual harto complicado, vio, con su ojo trasero, que Joyce, la muchacha en cuestión, subía a emperifollarse un poco más y peor, debo añadir, de lo que ya estaba. Luego corrió de nuevo escaleras abajo y salió a buscar al chófer del señor Clift. Según Ida, estuvieron allí arriba alrededor de una hora. ¡Ah, está claro que la chica se pirra por los uniformes! Conociendo las especiales dotes visuales de Ida, Joyce, al bajar por fin con el chófer, tuvo que explicar cuán amablemente se había portado el chico: «Me ha ayudado a mover un montón de cosas.» [...].

Estos «cuadros costumbristas» bosquejados con humor no pueden hacer olvidar la lucha diaria por continuar escribiendo, creando, manteniéndose en contacto con quienes le dan la sensación de estar aún en el flujo del mundo:

> 23 de junio: Gordan, me resulta muy difícil escribir a máquina con una sola mano, algo a lo que me he visto reducida. Por ello, mis cartas parecen ser, cada vez más, las de una analfabeta. Mi ortografía nunca ha sido muy buena, pero ahora, con una mano, a veces es grotesca. Cuando tecleo de esta manera, preciso siempre de una secretaria que lea la carta antes de que cualquiera pueda extraer de ella el menor sentido, pero me pregunto si podría escribirte con mi máquina: cuando veas todas las

palabras desordenadas, no pienses que estoy chiflada sino sencillamente que intento escribir en circunstancias muy desfavorables.

Mientras Carson lucha contra su cuerpo y la imagen desfigurada que de ella da su escritura (la misma, precisamente, en que ha basado su fuerza y su autoridad), el siempre querido Tennessee lucha, asimismo, contra otros demonios:

2 de julio: Al llegar a casa, me encontré con varios mensajes telefónicos de Tennessee [...]. Comprendí que estaba preocupado por algo, así que le llamé. Su médico le ha dicho que tiene una media cirrosis, y que debería dejar de beber alcohol. Le juré que si él dejaba por completo de beber yo haría lo mismo, que formaríamos una especie de club de Alcohólicos Anónimos para dos, y que nos telefonearíamos todos los días. Pero Tenn contestó que era incapaz de dejarlo. Su vida siempre ha estado regida por una trinidad, me dijo: el trabajo, el sexo y el alcohol. Le sería imposible trabajar sin alcohol. Me suplicó que fuera a cotorrear con él este verano. Su mejor amigo, Frank, tiene un cáncer pulmonar, y temo que la cosa termine mal.

Yo acabo de superar un cáncer de mama gracias a Mary y a los demás médicos, que realizaron una operación radical, y no creen que vuelva a reproducirse nunca. Mary no ve con buenos ojos a Tenn, no tanto a él personalmente como a su entorno. Yo adoro a Frank, pero no puedo soportar a las personas con las que va. Son terriblemente vulgares, y creo que me entenderás si te digo que me gustaría ayudarle pero que me es imposible ir a Nantucket. Tenn está tan desesperado ante la idea de suprimir la bebida que me ha confesado que, si tiene que dejarla, se pondrá a fumar marihuana, pues, según él, produce el mismo efecto que el alcohol. Imagínate, pues, mi angustia. Tuve que hablarle muy severamente (una de mis mejores amiga, Annemarie, por quien sentía una infinita ternura, murió por abusar de la droga), pero Tenn continuó diciendo que recurriría, entre otras, al hachís (una droga muy fuerte). ¿Qué puedo hacer ahora para ayudar a Tenn?

Oliver Evans ha llegado. Es un hombre muy agradable y culto, aunque un tanto pesado a causa de sus incesantes preguntas, que una media sordera vuelve especialmente bulliciosas:

8 de julio: Oliver Evans me ha estado entrevistando toda la semana. Es un error dejar vivir en la casa de uno a alguien que te entrevista. Quiero mucho a Oliver, pero no me ha dejado un minuto en paz. [...].

Mary lee la Biblia todos los días y asiste al servicio de la Iglesia episcopal todos los domingos a las siete de la tarde, ya sea aquí en Nyack o en la ciudad. Me reconforta mucho saber que ruega por mí y que adora mi oración preferida: «Toma mi espíritu: háblale; toma mi corazón: hazlo bueno; toma mi cuerpo...» [...].

Oliver ha encontrado los manuscritos originales de *La balada* y de *Frankie* y otros muchos documentos preciosos. Se estaban enmoheciendo en el sótano. También ha encontrado miles de cartas que no me atrevo a releer. Cartas de Reeves y de Annemarie S., una poetisa suiza a la que quise infinitamente, y que también murió. Tendré que esperar a leerlas con Mary, porque representan demasiadas cosas de mi pasado como para que yo pueda afrontarlas sola.

Entre las plegarias de Mary y las pesquisas de Oliver, aún le queda tiempo para los proyectos en marcha:

2 de agosto: Tommy Ryan vino el viernes con *El corazón*. Es el guión más hermoso que jamás he leído. Todos los que lo han visto opinan lo mismo, es muy imaginativo, pero fiel a la novela. El gran problema es Monty. Nadie da un duro por él porque está loco. Mientras rodaba *Freud*, con un presupuesto de ocho millones de dólares, conoció a alguien en un bar con quien se fue a África sin dar señales de vida. Tardaron meses en encontrarle, y la broma le costó a los estudios dos millones de dólares. Y así todo. [...] Monty podría largarse en mitad del rodaje y desaparecer. Supongo que yo debería hacer como Faulkner –«dénme el dinero y ahórrenme la película»–, pero el guión de Tommy es una obra de arte tan buena que por ahora no puedo experimentar tal sentimiento.

Curiosamente, 1963 resulta ser uno de los años que nos ha legado más cartas de Carson, conservadas ahora en Austin. Una de ellas, escrita a máquina por la autora, en mayúsculas, con muchas faltas de teclado y de ortografía, es especialmente conmovedora. Va dirigida a Marielle Bancou, que por entonces está en París. No lleva fecha, pero fue escrita algunos días después del asesinato de John F. Kennedy. En una frase, torpemente tecleada, Carson McCullers acierta a explicar la situación: «El impacto causado por el asesinato del Presidente y el crimen que le siguió [la muerte de Lee Harvey Oswald, asesinado por Jack Ruby] han vuelto estos últimos días irreales, como una imagen vista debajo del agua.»[12]

Al tener esta carta entre las manos, se siente una extraña sensación, por lo mucho que se percibe en ella el deseo de Carson de

comentar ampliamente aquel dramático suceso, de contar a su amiga todo lo que experimenta ante la muerte violenta de aquel hombre joven cuyo carisma le emocionaba, y que ha dejado conmocionado al país. No hay duda de que Carson tenía cosas muy fuertes que decir sobre ese asesinato. Pero aquel día no debía de estar su secretaria, e Ida, fielmente presente desde hace casi diez años, como gobernanta, cocinera, confidente y compañera al mismo tiempo, era analfabeta... Así que tan sólo nos han quedado estas escasas palabras tecleadas de manera caótica, irregular, cada letra de las cuales parece ser una patética victoria de la urgencia de expresar sobre la inmovilidad del cuerpo y el amordazamiento del espíritu.

¿Cómo puede vivir un escritor a quien el acto de escribir le está, físicamente, vedado?

De 1963 data también una abundante correspondencia dictada –ésta sí– y dirigida a Oliver Evans, que había proyectado acabar su libro antes de que finalizara el año, cosa que no logrará hacer. En una de esas cartas a Evans, la del 12 de agosto, Carson McCullers hace algunas precisiones sobre el «libro de memorias» que quiere escribir. Anuncia su intención de llamarlo «El sueño floreciente», de ahí las frecuentes confusiones con el texto que luego fue publicado con ese mismo título, y que figura en el volúmen póstumo *The Mortgaged Heart.*[13] De ese «libro de memorias», Carson tan sólo redactará algunos fragmentos. Dos textos autobiográficos figuran en los archivos de Austin, *Illumination and Night Glare* e *Illuminations Until Now*, sobre los que el profesor Carlos Lee Barney Dews basó la tesis que defendió en 1994 en la Universidad de Minnesota.[14]

> Oliver, se me ha ocurrido una maravillosa idea –escribe la autora el 12 de agosto–. Pronto comenzaré la redacción de un libro sobre mi vida, «El sueño floreciente». Puesto que se tratará de mi autobiografía, creo que alimentará a la perfección tu propio libro, de manera que ambos se nutrirán mutuamente. [...]. Es un libro sobre el que vengo pensando desde hace tiempo.

A partir de ese momento, todas las fuerzas que Carson McCullers ponga en su trabajo se dirigirán hacia ese proyecto autobiográfico. ¿A qué deseo profundo obedece la autora? ¿Reasir una existencia que, según pensaba tal vez, se le había escapado en parte mientras la vivía? ¿Unificar –aunque fuera mediante algu-

nas distorsiones de la realidad– diversos acontecimientos caóticos de una vida titubeante entre momentos de euforia falaz y desastres demasiado ciertos? ¿Regresar a la época en la que el cuerpo obedecía sin que ella ni siquiera fuera consciente de que era un don amenazado, la época de los paseos en bici con Reeves, de los baños en el «río oscuro», la época en que los dedos recorrían, ágiles, las teclas del piano?

Todo un abanico de deseos, y, sin embargo, muy pocas páginas escritas, al parecer, en los últimos momentos de su vida.

Para comprender mejor en qué increíbles condiciones fueron redactados estos fragmentos (tan útiles, como hemos visto, para entender cómo vivió Carson McCullers su infancia, o una parte de su relación con Reeves) durante los años sesenta, basta consultar la lista de las hospitalizaciones por las que tuvo que pasar la autora –clasificadas por Mary Mercer en 1970– desde el ataque de 1947. Salta a la vista cómo se multiplican las estancias en el hospital después de 1958, debidas a diversas afecciones, y que dan la terrible sensación de que en Carson «todo se derrumba».

–*11 de diciembre de 1947*: Instituto Neurológico de Nueva York, tras sufrir un ataque en Francia.

–*14 de marzo de 1948*: clínica psiquiátrica Payne Whitney de Nueva York [tras un intento de suicidio].

–*19 de febrero de 1958*: Hospital de Nyack, con una grave deficiencia cardíaca y una neumonía.

–*18-30 de mayo de 1958*: Hospital Harkness. Reconstrucción del codo izquierdo (músculos y tendones).

–*24 de septiembre-14 de octubre de 1958*: Harkness. Reconstrucción de la muñeca derecha.

–*18-30 de junio de 1961*: Harkness. Inicio de la reconstrucción de los dedos de la mano izquierda.

–*6-20 de junio de 1962*: Harkness. Cáncer del seno derecho y ablación total. Fin de la reconstrucción de los dedos de la mano izquierda.

–*11-17 de septiembre de 1963*: D & C. Temor de un cáncer en el cuello del útero. Bajo observación.

–*11-18 de febrero de 1964*: Hospital St. Lukes'. Neumonía. Descompensación de las funciones cardíacas.

–*15 de mayo-18 de junio de 1964*: Harkness. Fractura del cuello del fémur, neumonía, embolia pulmonar.

–*Diciembre de 1964-25 de enero de 1965*: Clínica reparadora en neurología para sesiones de fisioterapia (pierna izquierda).

–*28 de junio de 1965*: nuevo ingreso en la Clínica reparadora para diagnóstico concerniente a la pierna izquierda.

–*11 de julio de 1965*: trasladada a Harkness. Operación a

cargo del doctor McElroy, transplante de tendones en la pierna izquierda.

–15 de julio de 1965: complicaciones tras la operación de la cadera: neumonía y deficiencia cardíaca.

–13 de octubre de 1965: salida del hospital con la señorita Miranda como enfermera a tiempo completo.

–15 de agosto de 1967: Hospital de Nyack. Ataque en el costado derecho.

–29 de septiembre de 1967: a las 9.30h: deceso.

Como se ve, 1964 es un año especialmente penoso desde el punto de vista médico, pues, tras una neumonía que le obliga a estar una semana del mes de febrero en el hospital, Carson pasa, en primavera, casi un mes ingresada debido a una fractura del cuello del fémur. Cada vez que, por la causa que fuese, debía levantarse por la noche, telefoneaba antes y después de volver a acostarse a Mary Mercer. Aquella noche, no la llamó. Mary se la encontró tirada en el suelo, sin poder moverse.

1965 es peor aún: es preciso operar de nuevo la cadera, que le hace sufrir en exceso. Diversas complicaciones la ponen en peligro de muerte. Carson pasa tres meses en el hospital, y, al salir, debe tener una enfermera a mano todo el tiempo.

Frente a ese desastre corporal, a ese ver invadida su existencia por la enfermedad, el biógrafo debe elegir: consentir en la morbidez y entonar la letanía de los hospitales, de los dolores, de las recaídas, del mutismo, describir la agonía de esa pobre muerta en vida que pesa ahora menos de cuarenta kilos, o no.

O tomar partido por Carson McCulllers e intentar contar ese milagro que la mantiene viva: el deseo de escribir más. Y de publicar, aunque no signifique más que una piedrecilla en el camino, un breve libro de poemas para niños, *Sweet as a Pickle, Clean as a Pig*,[16] publicar para conseguir ese pequeño signo que son unas cuantas líneas en los periódicos afirmando que «Carson McCullers sigue viva y publica libros».

«Indestructible», decía Reeves. Desde luego que no. Pero, sin lugar a dudas, indomable.

En el transcurso de aquel horrible año de 1965, en verano, recibe unas palabras alentadoras de Richard Burton, casado por entonces con Elizabeth Taylor, que va a interpretar a Leonora Penderton, la mujer del capitán de *Reflejos*, en la película de Huston. Burton se ha enterado por medio de su agente Robert Lantz de que Carson está en el hospital:

No la conocemos personalmente, pero a través de su trabajo (¡y de Robert Lantz!) nos sentimos muy cercanos a usted. Por favor, póngase bien cuanto antes. Esperamos con impaciencia verla en el plató de *Reflejos en un ojo dorado* este otoño. Estoy seguro de que va a ser un gran éxito.[17]

El rodaje no comenzará, de hecho, antes del otoño del año siguiente –1966–, primero en Long Island, luego en Roma. Alrededor de esa película, y gracias a la amistad de John Huston, a su maravillosa y calurosa generosidad, Carson experimentará un último placer, un postrero acto de auténtica vida: un viaje a Irlanda en 1967.

Tan sólo el hecho de formular el proyecto parece una locura. Así como parece irreal la lista de todo lo que deseaba llevar a cabo Carson McCullers y que, en parte, consigue realizar en los que serán sus dos últimos años de vida. Trabajar con Mary Rodgers en una adaptación cómica-musical de *Frankie y la boda* –que será montada en 1971–, pero en una adaptación de Theodore Mann y presentada, en mayo, *off* Broadway, durante veinte únicas representaciones. Y dos libros: *Illumination and Night Glare*, sus memorias, así como ese otro texto que quería titular *In Spite of* [A pesar de; A despecho de], y que ella designaba, no sin un cierto deleite en el uso del tópico, como un trabajo sobre varios personajes que «vencieron la adversidad». A nadie sorprenderá que ponga en primer lugar a Sarah Bernhardt, a quien le fue amputada una pierna y continuó saliendo a escena, puesto que sobre la propia Carson se cernía la amenaza de una amputación:

Quiero ser capaz de escribir tanto en la enfermedad como en la salud pues, de hecho, mi salud depende casi completamente de mi posibilidad de escribir. [...]

Ésta es una época de espera para mí. Todos los médicos han decidido que es preciso amputarme la pierna inválida [...]. No pueden hacerlo de inmediato, pues los hospitales están abarrotados, y debo esperar a que el equipo de médicos que se ocupa de mí en Harkness Pavilion esté disponible [...]. Así que, en mis noches de insomnio, maldigo mil veces a los médicos que me obligan a esperar y esta pierna que tanto me hace sufrir. He leído a Sarah Bernhardt, y su espléndido ánimo y su coraje me han reconfortado. Van a cortarme la pierna, pero tendré más movilidad, podré ir más fácilmente de la cama a la silla de ruedas.[18]

En su texto, Carson habla varias veces de Sarah Bernhardt, de su elegancia, del modelo que representa para ella:

He pensado muy a menudo en Sarah Bernhardt y en otras personas que perdieron una pierna. Un amigo me contó la historia de un joven que, en una crisis de desesperación, se había arrojado bajo un tren. El joven perdió un brazo y una pierna. Yo no estoy desesperada, así que no deseo extenderme acerca de esa historia. Prefiero pensar en Sarah Bernhardt que, durante la Primera Guerra Mundial, visitó las trincheras y animó a los soldados con tanta eficacia que el Alto Mando alemán prometió una enorme recompensa por su captura. Finalmente, fue evacuada de los enclaves demasiado expuestos, porque el mando aliado temía que la capturasen.[19]

Mary Mercer recuerda que a ella le obsesionaba la perspectiva de la amputación, «mientras que Carson, en cambio, parecía capaz, moralmente, de soportarla. El viaje a Irlanda fue de capital importancia para que recuperase la confianza. Y, además, tenía un manuscrito entre manos».

Carson tenía ganas de escribir. No se sentía bloqueada como diez años atrás, cuando, desamparada, había ido a ver a Mary Mercer. «Ahora, por el contrario, todo iba bien, y la autobiografía habría avanzado rápidamente, si no hubiese sido por las cuestiones prácticas, la dificultad material, física, que debía afrontar para escribir.»[20]

Aquel viaje a Irlanda era una locura –una maravillosa locura– que John Huston y Mary Mercer quisieron ofrecer a Carson. Ambos sospechaban que aquél sería el último gran viaje de la autora, fueran cuales fueran sus oportunidades de sobrevivir a la amputación de la pierna izquierda.

Entre Carson McCullers y John Huston había habido de inmediato una complicidad y un reconocimiento mutuo. Los testimonios al respecto son múltiples, pero ya sólo aquella invitación a Irlanda –con las dificultades que conlleva la estancia de alguien que ya no posee ninguna autonomía– basta para demostrarlo.

En su autobiografía, Carson McCulles da su versión del encuentro con el director:

Cuando Ray Stark, el productor de *Reflejos en un ojo dorado*, pidió al señor Huston que la dirigiese, John declaró: podemos hacer esta película de dos maneras. La primera es hacer una película de arte y ensayo de bajo presupuesto. La segunda, hacer una película que cuente con el mayor número de talentos posible. Personalmente, no me interesa una película hecha a base de remedos, y no creo que a la señora McCullers le interese tam-

poco. Estoy dispuesto a dirigir esta película tan sólo si cuento con los mejores actores.

Ray Stark aceptó e hizo los correspondientes contratos. John sabía muy bien lo que decía al hablar del mayor número de talentos posible: Marlon Brando, Julie Harris, Elizabeth Taylor, Brian Keith [...]. Después, John vino a verme e, inmediatamente, me sedujeron su seriedad, su espíritu y su encanto. Le di carta blanca sin el menor asomo de duda. Se había hecho por entero cargo del asunto, cosa que me alegraba. Cuanto más me exponía él su concepto de *Reflejos en un ojo dorado*, más segura estaba yo de haber hecho una buena elección. John no era sólo director; él, Gladys Hill y Mortimer habían escrito un excelente guión, muy fiel a la novela.

Fue también en nuestro primer encuentro cuando me dijo: «¿Por qué no viene usted a verme a Irlanda?»

Como yo llevaba tres años postrada en la cama, la proposición me pareció un tanto extravagante, pero le contesté: «¿Lo dice usted en serio?»

«Completamente. Le recuerdo que hay un montón de vuelos regulares para allí.»

El caso es que en Navidad, John nos envió a Ida y a mí un billete en primera clase de ida y vuelta para Irlanda, en las Irish Airlines.[21]

Marlon Brando, la estrella de la película (encarnando al capitán Penderton) junto con Elizabeth Taylor también se sintió impresionado por Carson McCullers. En una entrevista concedida al *New York Times* el 17 de octubre de 1966, en medio de dos provocaciones, no resiste mencionar su nombre, cuando le preguntan por qué ha aceptado ese papel: «Bueno, ciento cincuenta mil dólares y un 7,5 % de la recaudación, si la película se amortiza, no son moco de pavo... Ésa es la principal razón... Además del hecho de que se trata de un libro de Carson McCullers.»

Brando le dice a la propia Carson en una carta:

John [Huston] habla a menudo de usted con una especie de sorprendente mezcla de orgullo y de profundo afecto. Le alegró mucho leer, en la última carta que usted le envió, lo decidida que estaba a salir de esa dichosa cama y venir a Irlanda. Creo que le gustara saber lo mucho que le inspira usted a John el deseo de dirigir de la mejor manera posible esta película, de conseguir expresar el espíritu y las cualidades de su hermoso libro. Aunque ya hace mucho tiempo que nos conocimos en su casa, la tengo muy presente en mi memoria. Aquel día me sentí como en mi propia casa, aceptado y comprendido, a pesar de mis torpes palabras. Le envío mi cariño, Carson, y un saludo muy afectuoso.[22]

El 6 de enero de 1967, John Huston envía un telegrama: «Querida Carson: ven a vernos tan rápido como sea posible, y ten por seguro que estaré esperándote. Afectuosamente.»[23]

Tan rápido como sea posible: el 1 de abril. Carson está enteramente absorbida por los preparativos del viaje. Marielle Bancou le diseña ropa, e infinitamente más de la que precisa, para tan corta visita, alguien que a penas puede salir de la cama.

Mary Mercer, por su parte, intenta arreglar los innumerables detalles prácticos, y envía a Huston varias listas de recomendaciones y prescripciones, preocupada por saber si todas ellas podrán ser cumplidas a rajatabla. Carson habrá de ocupar la planta baja de la hermosísima morada de John Huston –situada en St. Clerans, cerca de Galway–, pues por ningún motivo se la debe hacer subir ni un escalón, y, por tanto, será necesario vigilar cada uno de sus desplazamientos. El trayecto desde el aeropuerto de Shannon, en el que aterrizará el avión que lleve a Carson y que está a más de una hora de carretera de la propiedad, también plantea algunos problemas. Incluso aunque Carson vaya acostada en una ambulancia, es demasiado largo. John Huston plantea la posibilidad de alquilar un helicóptero, cosa que su amiga acepta encantada, pues, según ella, ése es un medio de transporte reservado a personas muy importantes, como los jefes de Estado, por ejemplo. Al final, Carson habrá de conformarse con algo más banal, e iniciará su estancia irlandesa en ambulancia.

Aquélla resulta ser una semana de auténtica dicha. Todos tratan a Carson como si fuera una estrella, se adelantan a sus menores deseos, le llenan la habitación de flores (como, desde su segundo día en Irlanda, se propaga la noticia de que la famosa novelista estadounidense es la huésped de Huston, llueven los ramos, así como las peticiones para realizar una entrevista).

Carson McCullers apenas recibe a nadie, pues le cuesta mucho expresarse, tal y como subraya el periodista del *Irish Times*.[24] Prefiere reservar el poco aliento que le queda para su anfitrión. Carson y Huston hablan mucho de Joyce, y ella le comenta que «Los muertos», el último relato de *Dublineses*, es uno de sus textos preferidos. Y uno de los más familiares, puesto que solía leerlo, cuando vivía su madre, todos los años por Navidad. Se trate o no de una coincidencia –o de una «correspondencia» más profunda–, la última película realizada por Huston antes de morir, en 1987, titulada *Dublineses* e interpretada por su propia hija, Angelica, fue, precisamente, una espléndida adaptación de ese relato.

Ida, la gobernanta de Carson, es tratada de igual manera, como nunca, en aquel país donde, para algunas personas, ella es la primera persona de color que conocen. Todos los sirvientes se desviven por facilitarle el trabajo. Los niños, que la observan atónitos, quieren conocerla, hablar con ella. John Huston sabe bien que, sin ella, habría sido imposible organizar aquel viaje. ¿Qué otra persona se habría arriesgado a hacer un trayecto tan largo en avión con una mujer tan frágil, tan dada a imprevisibles crisis de salud?

Carson McCullers también es consciente de todo lo que debe a Ida:

> Ida Reeder es la columna vertebral de mi casa. Era la intendenta de mi madre, y es, en la práctica, la más fiel y la más maravillosa de mis amigas. Ida hace casi todo a la perfección, incluso los arreglos florales que mi madre le enseñó. Desde que tengo inquilinos en casa, el trabajo de Ida es de los que requieren una gran dosis de tacto, de buen juicio y de diplomacia. Gracias a ella, jamás he tenido ni un solo inquilino desagradable durante todos estos años. Es una extraordinaria cocinera, y John Huston no ha dejado de llamarla para decirle que, el mismo día en que regrese de Irlanda, quiere volver a probar su pollo frito y su ensalada de patatas.
>
> John y ella se llevan de maravilla, y, cuando nos marchamos de Irlanda, todo el mundo se echó a llorar: John, Ida, el equipo de rodaje... Todos los irlandeses de St. Clerans, al igual que todos los que la conocen, la adoran.
>
> Desde la muerte de mi madre, Ida ha ocupado su lugar, y de hecho me llama «su hija adoptiva».
>
> [...] Es ella quien organiza mi vida social. Es la única que recuerda quién llega y quién se va. También es quien vigila la regularidad de mis costumbres cotidianas, como leer o trabajar. Las demás personas vienen y van, pero Ida, gracias a Dios, permanece a mi lado.[25]

Al volver a Nyack, Carson McCullers recibe una nueva alegría: el cariñoso artículo de Rex Reed, «Frankie a los 50», publicado el 16 de abril en el *New York Times*.

> [...] Uno de sus amigos afirma: «Todo el mundo tiene a alguien: un marido, una mujer, un amante. Pero Carson tan sólo tiene su deseo de sobrevivir.»
>
> Carson está sentada en su cama, delgada y frágil como un pájaro tembloroso, con ojos brillantes y sombríos y un halo ultra-

mundano alrededor de ella: es Frankie adulta, bebiendo bourbon en un vaso de plata, fumando un cigarrillo tras otro, hablando alegremente y admirando los crisantemos y las anémonas que sus amigos le han enviado.

«El 19 de febrero, cumplí medio siglo –afirma–. Ida preparó un plato con piña, guindas, quesos, cerezas y palillos, y había tantas flores que daba la impresión de que acababa de morir alguien. Gracias a Dios, aún me queda mucho para eso [...].

»No sé qué sería de mí sin los amigos. Ellos son mi "nosotros". Ahora ya no puedo salir de la cama. Me he roto una pierna, y ya no puedo caminar [...]. A veces, pienso que Dios me ha tomado por Job. Pero Job jamás maldijo a Dios, y yo tampoco quiero hacerlo. Yo sigo adelante [...]. Hay días horribles en que el dolor es tan violento que no consigo escribir nada [...].»

Con sus largas y elegantes manos, similares a dos tallas de marfil, Carson McCullers describe su casa de Nyack, una construcción victoriana y sudista, color helado de vainilla, situada frente a la iglesia metodista, en la que recibe a sus huéspedes vestida con largos camisones blancos y zapatillas de tenis [...].

Sus próximos libros serán un volumen de relatos sobre los negros que conoció en el Sur («el lenguaje y los sentimientos de la infancia están siempre presentes en mí como escritora, y el lenguaje de los negros es tan hermoso...») y, quizá, un diario sobre su vida, sus libros y por qué los ha escrito. «Creo que a las futuras generaciones de estudiantes les gustará saber, tanto como a mí, por qué hice ciertas cosas. Yo me convertí de la noche a la mañana en una celebridad, y era demasiado joven para comprender lo que me estaba sucediendo o la responsabilidad que ello implicaba. Experimenté una especie de terror sagrado, algo que, unido a todas mis enfermedades, estuvo a punto de destruirme [...].»

Y así la dejé, rodeada de una nube de almohadas, perdida en sus propios recuerdos, atrincherada tras una soda con naranja y, pegado a la cama, un arsenal de fármacos, de píldoras de todos los colores, como huevos de Pascua, sobre una mesilla blanca.[26]

Para Carson, 1967 parece ser un año menos solitario que el anterior. Incluso el presidente del país se preocupa por ella:

El presidente Johnson y su mujer acaban de saber que pronto deberá usted ingresar en un hospital, por lo que hacen votos para que dicha hospitalización sea un éxito y dure poco tiempo [...]. Tenga por seguro que ambos la tienen muy presente en sus pensamientos y en sus plegarias.[27]

Como antaño, el haber regresado de Europa le ha vuelto a insuflar una singular energía, y nuevos deseos de moverse. «Me irrita terriblemente saber que ya no puedo viajar a mis anchas, sin llamar la atención. Resulta muy complicado desplazarse de un lugar a otro en ambulancia y camilla. La mayoría de las veces, son mis amigos quienes deben venir a verme, pero, tras la amputación, espero tener más movilidad.»[28]

Sin embargo, Carson se dedica a anotar escrupulosamente, como para ella misma, los desplazamientos o viajes en proyecto, desde el más ínfimo al más improbable, como si escribirlos le otorgase una existencia que la realidad tan sólo puede verificar:

> Tengo previsto desplazarme a varios sitios. Primero, a casa de mi médica, la doctora Mary Mercer, con mi fiel Ida, que me acompaña a todas partes. Y, dado que esta primavera pasé un tiempo maravilloso en la propiedad que el señor John Huston tiene en Irlanda, y me invitó a volver cuando quisiera, estoy pensando en regresar allí cuando se me cure la pierna. Aunque he planificado estos viajes en mi cabeza, todos aquellos a quienes he dicho que deseaba ir a visitarles se han mostrado encantados. Así que, tras tres años metida en cama, creo que podré viajar de nuevo.
>
> Si bien he estado postrada en la cama estos tres últimos años, mi vida no carece de interés. El próximo mes de junio, comenzará el rodaje de *El corazón es un cazador solitario* [en realidad comenzó tres días después de la muerte de la escritora, el 2 de octubre]. Joseph Strick, que tan brillantemente realizó la versión del *Ulises* de Joyce, será el director [...]. Me alegra saber que la primera proyección de *Reflejos en un ojo dorado* tendrá lugar en julio de este año. Mientras, aguardo con impaciencia el trabajo de Mary y Marshall sobre *Frankie y la boda.*
>
> Cuando John Huston me invitó a ir a Irlanda, a primeros de año, acepté contenta, y esa estancia fue uno de los momentos más dichosos de mi vida. John fue la primera persona a la que hablé de la amputación, y el primero que me aconsejó hacerle caso a los médicos. «Te desplazarás con mucha más soltura –me dijo–, y será como una bendición para ti librarte de todo ese dolor inútil.»[29]

El apoyo de John Huston, el trabajo que éste está realizando, la prueba de amistad que supuso aquella invitación, y sobre todo su propio trabajo autobiográfico, todo lleva a Carson a creer que está entrando en una nueva etapa de su vida, mucho menos sombría que la que acaba. Que va camino de publicar un libro, lo único que da sentido a sus dolorosos días: estar presente, una vez

más, en el ámbito de la literatura. ¿No se trata, acaso, de un territorio oficialmente reconocido, como lo demuestra el hecho de que el 30 abril reciba, «por su contribución excepcional a la literatura», el premio Henry Bellamann 1966?

En su carta a John Huston del 31 de julio de 1967 –sin duda, una de las últimas que dictó–, Carson vuelve a hablar de Joyce, subrayando que, para ella, «el tema joyceano de la esterilidad y de la ceguera moral en el Dublín de hace cincuenta años recuerda, extrañamente, a la situación actual de los Estados Unidos».[30] Su manuscrito autobiográfico evoca también a Joyce y a *Dublineses*, que nutren las últimas reflexiones de Carson McCullers sobre la literatura:

> Durante esta última semana, he estado releyendo *Dublineses*. El modo en que tal espasmo poético pudo haber surgido de las calles siniestras del Dublín de aquella época es un milagro para mí [...]. Creo que podría decirse algo parecido de otro escritor, ciertamente menor, pero que también estimo: Scott Fitzgerald, siempre endeudado con su agente, a rastras con una mujer loca e internada en un manicomio. Scott el extravagante, el adorable, el gracioso, el imposible. Su talento prosperaba a pesar de todo, y consiguió escribir *Suave es la noche* sumido en la más espantosa condición moral.
>
> También he leído a «Papá Hemingway». Voy pasando de un libro a otro [...]. No soy una gran admiradora de Hemingway pero, por vez primera, le percibo como un hombre, un ser vivo y sufriente. Hemingway fue, fundamentalmente, feliz, amante de divertirse, generoso e inestimable en la amistad. Voy a releerlo. También fue un desbrozador en materia de estilo. Su frase corta, concisa es un precioso legado para los prosistas estadounidenses. Pero sigo deplorando su sensiblería y su fuerza trucada. [...] Leo de todo, libros de decoración, catálogos de flores, libros de cocina –que me gustan especialmente–, en resumen, como dice *The New York Times*, «*everything that's fit to print*»[31]*

Pero el 15 de agosto todo se para de golpe. Carson McCullers sufre un nuevo ataque cerebral. Un ataque que alcanza todo el costado derecho, es decir, el válido. Carson es llevada, inconsciente, al hospital de Nyack.

* Esta expresión, que podría traducirse, sencillamente, como «todo lo imprimible» [literalmente: «todo lo que es apto para ser impreso»], es el lema del citado periódico estadounidense. *(N. del T.)*

¿Qué día dictó la autora lo que, desde entonces, constituye el final de *Illumination and Night Glare*? ¿Cuánto tiempo antes de aquel ataque fatal? Justo en el momento en que su vida está a punto de concluir, Carson McCullers habla de sus dos primeros libros. Y de Reeves que, en aquella época, en sus primeros años juntos, era tan amable, tan cariñoso, tan dado a ayudarla. Carson reproduce las palabras con las que respondió a una pregunta de Mary Mercer a propósito de su relación con Reeves: «Pero ustedes debieron de tener algunos momentos felices, ¿no?»

> Sí –respondí–. Recuerdo, por ejemplo, que una noche subimos al granero, tan sólo para mirar la luna. Claro que tuvimos momentos felices, pero fueron precisamente esos momentos los que lo hicieron todo más difícil. Si Reeves hubiese sido un hombre enteramente malvado, habría sido un alivio para mí, pues habría podido dejarle sin librar tantos y tan duros combates. Y no olvide que Reeves era como un tesoro para mí en la época en que yo estaba escribiendo *El corazón* y *Reflejos*. Estaba completamente absorbida por mi trabajo, y si, por ejemplo, la comida se quemaba, Reeves jamás me lo echaba en cara. Y lo que era más importante aún: Reeves leía y daba su opinión sobre cada uno de los capítulos según yo los iba escribiendo. Una vez le pregunté si creía que *El corazón* era una buena novela. Reflexionó durante un buen rato y me contestó: «No, no es una buena novela; es una gran novela.»

Así pues, «las últimas palabras» de Carson McCullers son pronunciadas por Reeves, y en relación con su obra. Y es que, ¿hay algo realmente casual en la vida de un escritor?

John Huston se entera de que Carson ha sido ingresada en estado muy grave justo después de acabar el montaje de su película. Huston estaba arreglándolo todo para el viaje de Carson a Nueva York (cualquier desplazamiento de ésta, incluso de unos pocos kilómetros, resultaba muy complicado) pues deseaba, tanto como la autora, que ella viese por fin su trabajo.

Huston se informa diariamente de la evolución del estado de salud de Carson, aunque enseguida comprende que ésta no recuperará la conciencia. El 31 de agosto, Robert Lantz le escribe que, aunque está en coma, Carson tiene ahora un rostro distendido, relajado, como si estuviese durmiendo.

El 27 de septiembre, Lantz y Huston coinciden, llenos de tristeza, en una proyección de *Reflejos en un ojo dorado*, que se estrenará oficialmente días después, el 11 de octubre. La sala está bru-

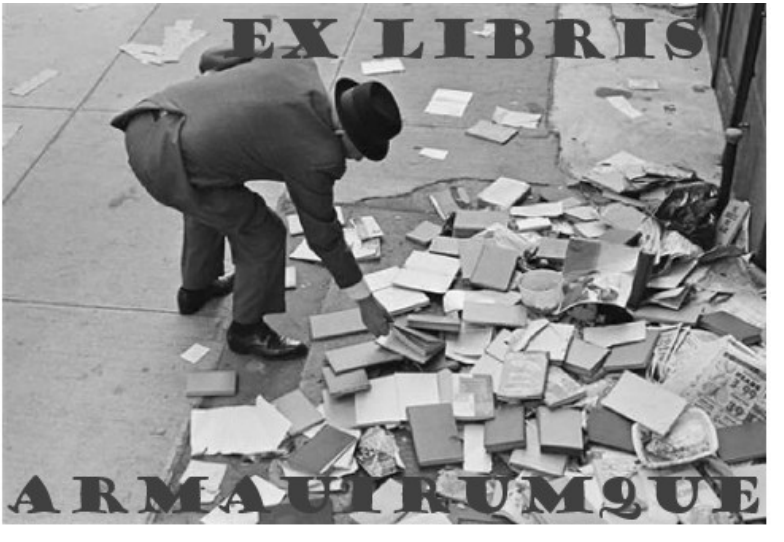
talmente atestada de curas y miembros de la Liga Nacional para la Decencia. La película es magnífica. Una obra del gran Huston. Hecha sin el menor sentimentalismo. Tensa. Elíptica. Secretamente violenta. Brando está en su apogeo.

Dos días después, el 29 de septiembre de 1967, a las nueve y media de la mañana, tras cuarenta y siete días en coma, Carson McCullers muere en el Hospital de Nyack.

El 3 de octubre se celebra un servicio religioso en la Iglesia episcopal St. James, cercana a la Avenida Madison de Nueva York. Suena una pieza de Bach, por supuesto, como el día en que Carson y Reeves se casaron por vez primera en el salón de la casa de Columbus. Los amigos del pasado han vuelto por última vez: desde Wystan Auden, Gypsy Rose Lee y Janet Flanner al mismísimo Truman Capote que bien puede afirmar que, al igual que su juventud concluyó con la muerte de Reeves allí en Francia, en el cementerio de Neuilly, ahora, aquí, en Nueva York, comienza su vejez. Después, tan sólo unos cuantos acuden a Nyack, donde Carson McCullers es enterrada en lo alto del cementerio, al lado de su madre.

Doce días después, *Reflejos en un ojo dorado*, la película de Huston, llega a las pantallas, y, al igual que veintiséis años antes aquella novela corta de una joven de veinticuatro, provoca un enorme escándalo.

Carson McCullers, la escritora, se ha salvado: los bienpensantes no cesarán de perseguirla. Su lúcida libertad continuará perturbándoles.



«Carson no tenía edad»

> «Espero que, con la multiplicación de los estudios sobre ella, todo el mundo se convenza por fin de que, a pesar del inicio precoz de sus numerosas enfermedades, Carson McCullers era, espiritualmente, un ser de una extraña y luminosa salud.»
>
> Tennessee WILLIAMS, febrero de 1974.
> Extracto del prólogo a la biografía
> de Virginia SPENCER CARR.

Busco un pequeño cementerio-jardín. Cerca del Hudson, tal vez. O al lado de una iglesia.

«No, no está junto a la iglesia. Siga los carteles que ponen "Hospital de Nyack". Es justo enfrente.»

Qué perspectiva tan reconfortante para los enfermos... El cementerio es un gran parque, pero los árboles y las flores no logran ocultar las tumbas.

«Hay cerca de veintiuna mil tumbas. El terreno es muy extenso, los corzos merodean por aquí y hacen algún que otro destrozo», dice el guarda, un hombre de unos cuarenta años, con pinta de *baba cool*,* que no sabe muy bien por qué ha «terminado» vigilando el cementerio. «Sí, Carson McCullers, es una de las tumbas más buscadas. Hay que subir por ahí, en coche. Cae lejos de la entrada. La vista es muy hermosa desde allí. Venga, yo le indico, estoy acostumbrado a hacerlo. Mucha gente viene a verla. Aunque ¿sabe?, tenemos también a Edward Hopper, el pintor, y algunas otras celebridades locales, como...»

* Nombre que, en los años setenta, recibieron aquellos que intentaron perpetuar la filosofía y la moda *hippies*. *(N. del T.)*

La tumba de Carson McCullers está casi en lo más alto de la colina, «incluso muerta sigue queriendo dominar», dicen desde hace tiempo las malas lenguas. Una pequeña estela de mármol oscuro colocada sobre el césped –pues, como en todos los cementerios norteamericanos, no hay losa– y una simple inscripción: *Carson McCullers - February 19. 1917 - September 29. 1967.* Justo al lado, otra estela idéntica señala la tumba de su madre: *Marguerite Waters, Wife of Lamar Smith, June 4. 1890 - June 10. 1955.* Una azalea roja está floreciendo. Resulta difícil ver si está plantada ante la tumba o sobre ella. Junto a la estela de Carson, otra planta. Una verdolaga, quizá. Está claro que alguien se ocupa de estas tumbas, para que no caigan en el abandono. Mary Mercer: seguramente no me atreveré a preguntarle si es ella quien lo hace.

Mary Mercer ha comprado la casa de Carson McCullers, situada en el 131 de South Broadway, frente a la Biblioteca Municipal. En la entrada cuelga una copia de un retrato de Carson: un dibujo de Vertès, cuyo original pertenece a Marielle Bancou.

«Tan sólo puedo mostrarle esto y el jardín que desciende hacia el Hudson –me dice–, pues la casa está dividida en apartamentos alquilados. La habitación de Carson estaba aquí abajo, a la izquierda. Quería tener a su alcance, desde la cama, la mayor cantidad posible de objetos: la máquina de escribir, lápices, papel, etc. El salón estaba ahí, a la derecha. Las habitaciones de arriba ya estaban alquiladas entonces, pues Carson no podía subir las escaleras. Me gustaría crear una fundación, y que este lugar se convirtiese como en un pequeño museo. Pero resulta complicado. Además, estoy muy enferma. Y ya tengo ochenta y cuatro años. Por eso, los inquilinos son artistas. Creo que a Carson le habría gustado ver su casa habitada por otros artistas.»

La doctora Mercer es una curiosa mujer: alta, delgada, elegante y cuya presencia intimida. Lleva sus largas manos enfundadas en unos guantes de piel negra muy suave. Le cuesta hablar. Prefiere observar. Escucha las preguntas y responde escuetamente. No quiere que grabe sus palabras, ni siquiera que tome notas: «Yo le hablo, y mi oficio es saber con quién estoy hablando», me dice cuando entramos en su coche, aparcado ante la casa de Carson McCullers, sin ocultar que no tiene la menor intención de continuar la conversación. «Me doy perfecta cuenta de que es usted capaz de memorizar todo cuanto digo. Usted quiere tomar notas para quedarse más tranquila, pero le aseguro que no necesita hacerlo.»

Luego, de repente, ya no hay lugar para las preguntas, pues sus respuestas, hasta entonces lacónicas, dan paso al relato que

ella sin duda deseaba hacer y que tal vez llevaba tiempo guardando. Comienza a hablar de Carson. A contar su versión de Carson. Más que una serie de informaciones o de ideas, Mary Mercer quiere comunicar una imagen. Tan sólo de cuando en cuando interrumpe el relato para decir: «Bueno, debería dejarle hacer preguntas. Para eso ha venido usted...» Pero los detalles que persiguen los biógrafos no le interesan. Lógico. Siempre fastidiando, con sus sempiternas verificaciones: «¿Fue en el mes de febrero cuando la conoció?» «¿Cuánto tiempo estuvo tratándola?» «¿Realmente intentó suicidarse una vez?» «¿Le habló a usted de Annemarie?»...

¿Es eso lo que importa?

«Rara vez, a lo largo de toda una vida, se conoce a alguien como Carson McCullers; a alguien tan profundamente honesto, a alguien que quiso, tan violentamente, vivir», afirma. «Algunos la han tachado de envidiosa, celosa, mezquina. Todo eso es falso y ridículo. La verdad es que no había muchas cosas que le interesasen, porque no tenía tiempo. O, mejor dicho, *she had no time, but for the truth.** Y no hacía nada sin una razón. Sin una buena razón.» Sorprende escuchar en sus labios exactamente las mismas palabras que empleó una de las personas entrevistadas por Virginia Spencer Carr, Teddy Murray, un marchante –y pianista de talento– neoyorquino, amigo de Carson durante el último tercio de la vida de ésta: «Carson jamás "se la jugaba" a nadie. Siempre tenía una razón para hacer lo que hacía.»

«Creo que ella y Reeves, a quien no conocí, se amaban profundamente –prosigue Mary Mercer–. Pero es que ¿cómo no amar a una mujer así? Creo que ella le fascinaba, que ella le fascinó perennemente. Reeves, desde luego, sufrió al descubrir que Carson tenía talento y él no. Ambos eran estupendos, seres excepcionales. Pero no lograban "funcionar" juntos; la mayor parte del tiempo, se destruían.»

«Carson no tenía edad, tan sólo unas ganas locas de seguir con vida. De vivir y escribir. De vivir para escribir. Eso es lo que yo quisiera que se apreciase y se recordase de ella: su inmenso y fundamental deseo de vivir. Quisiera que se evocase su humor, su sentido del juego, de la farsa. No sólo su deseo de vivir, sino también su alegría de vivir. Incluso sumida en la angustia, Carson conservaba su gusto por los chistes, mantenía erguido el gran escudo de su risa.

* «No tenía tiempo, salvo para la verdad.» *(N. del T.)*

»Porque le gustaba mucho reírse, ¿sabe?, incluso a mi costa. Se montaba su pequeño *show*, como aquel día en que atemorizó a todo el barrio. Carson debía venir a verme –en taxi probablemente–. Pero, Dios sabe por qué, se encontró con los de la ambulancia, a quienes conocía bien y por razones obvias. Habían parado un momento a almorzar. Carson les pidió que la dejaran conducir. Quería «jugar a lo grande»: la velocidad, el chirrido de las ruedas, la sirena. Ellos la querían, admiraban su valor. Aceptaron sin dudar, aunque estaba absolutamente prohibido, y sabían que, por darle gusto a Carson, corrían grandes riesgos.

»Mi sirvienta negra entró en mi despacho, pálida de miedo, para prevenirme de que la ambulancia que estaba armando tanto jaleo traía a Carson McCullers, y que había venido a tanta velocidad que el autobús de los niños que volvían del colegio, para dejarle paso, había tenido que meterse en el descampado de enfrente por entonces, no había ninguna casa alrededor de la mía, sólo un gran terreno en barbecho. Salí corriendo, alocada, fuera de la casa... y me encontré a Carson muerta de la risa y dando las gracias a los conductores de la ambulancia. La muchachilla traviesa de Columbus seguía viva en ella. Y ella estaba secretamente orgullosa de haber sabido preservarla. Yo admiraba esa fuerza.

»Un cuarto de hora después, me telefoneó mi vecina más próxima para saber si yo estaba bien. Su hija iba en el autobús del colegio, y había entrado en casa diciendo: "Una ambulancia llegó a todo meter a casa de la doctora Mercer. Debe de estar con un pie en la tumba."»

Mary Mercer aún hoy se ríe al recordar la escena, como si continuara viéndola: su propio miedo, el pánico de la criada, los conductores de la ambulancia divirtiéndose con su complicidad. Y la dicha infantil de Carson. El placer de haber jugado. De haber podido hacer de la enfermedad un juego.

Y en la voz siempre sosegada de Mary Mercer se advierte de pronto cierta vehemencia:

«¿Cómo le diría? Carson era justo lo opuesto a una persona suicida. Lo opuesto a una mujer quejumbrosa, autocompasiva. Era... sí... una escritora magnífica e –iba añadir "evidentemente"– un ser magnífico. Una naturaleza. Una persona.

»Eso es lo que hay que comprender.»

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias a todos aquellos que, con sus informaciones, sus consejos, su apoyo, han hecho posible la redacción de este libro:

Micheline Amar, Pascal Bancou, André Bay, Célia Bertin, John Brown, Henri Cartier-Bresson, Andrée Chédid, Florence Goude, Odile Jatteau, David Lustbader, Raphaëlle Rérolle, Dominique Rolin, Claude Roy, Maren Sell, Catherine Serre, Barbara Solonche-Lustbader, Béatrice Toureilles, Jacques Tournier, Marion Van Renterghem.

Esta obra debe, asimismo, mucho al buen hacer y a la cortesía de los bibliotecarios del Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Austin (Texas), que me facilitaron la labor de búsqueda en los archivos de Carson McCullers.

En particular debo dar las gracias a:

Marielle Bancou, por sus recuerdos, sus documentos y su benevolencia para con este proyecto.

Christiane Besse, cuya precisión es infalible.

El profesor Carlos Lee Barney Dews, cuya generosidad intelectual me permitió conocer sus trabajos sobre los escritos autobiográficos de Carson McCullers.

Jean-Marie Colombani, Edwy Plenel, Bertrand Audusse, Jacques Buob, Patrick Kéchichian y todo el equipo de la sección cultural de *Le Monde* por su constante apoyo, su ánimo y su vigilancia.

Claude Durand, que confió en mí y aprobó este proyecto.

Floria Lasky, albacea literaria de Carson McCullers, que me autorizó a citar los textos inéditos y la correspondencia.

La doctora Mary E. Mercer, que me permitió conocerla, hablar con ella, a pesar de su desconfianza hacia los biógrafos.

También debo evocar aquí la memoria de la novelista Marie Susini. Ella fue la primera en animarme a escribir sobre Carson McCullers, convencida, antes que yo, de que su vida, tan opuesta a la de la escritora

cuya biografía yo acababa de escribir, Marguerite Yourcenar, iba, sobre todo por esa razón, a apasionarme. Marie Susini murió el 22 de agosto de 1993, cuando yo aún no había escrito nada al respecto. Este libro, que ella no leerá, se nutrió de su pasión por Carson McCullers, de su entusiasmo por «esa escritora tan buena, tocada por la gracia» y de la que ella hablaba maravillosamente bien, esa «hermanita» de otro Sur, cuyo arrebato, cuya locura, cuyo obstinado rechazo a cualquier compromiso compartía.

Finalmente, quiero dar las gracias muy especialmente a dos personas sin las cuales este proyecto no habría llegado a buen puerto:

Valérie Cadet, cuyas cualidades como entrevistadora y documentalista son excepcionales, y que se hizo cargo, además de las pesquisas, de la redacción de las notas, del índice y de la bibliografía.

Monique Nemer, por su atención incansable, sus relecturas múltiples, sus traducciones de los documentos ingleses, sus sugerencias y su paciencia.

Notas

1. COLUMBUS, GEORGIA – 1917

1. *The Unfinished Autobiography of Carson McCullers*, tesis defendida por Carlos Lee Barney Dews en la Universidad de Minnesota, 1994, vol. I. pág. 466. Al describir el manuscrito *Iluminations Until Now*, C. L. B. D. señala: «Este manuscrito de cincuenta páginas, escrito enteramente a lápiz por Carson McCullers, es, a medida que se va leyendo, cada vez más ilegible.»

2. *Illumination and Night Glare*, memorias inéditas. Austin, HRHRC [Harry Ransom Humanities Research Center].

3. *Ibíd.*

4. «Author's Outline of *the mute*». Este boceto de *El corazón es un cazador solitario* fue publicado primeramente por Oliver Evans en su biografía crítica, *The Ballad of Carson McCullers*, Coward McCann, Nueva York, 1966, pp. 195-215. Existe una traducción francesa, de Jacques Tournier, incluida en *Carson McCullers, romans et nouvelles*, Le Livre de Poche, 1994, col. «La Pochothèque/Classiques modernes».

5. *The Unfinished Autobiography of Carson McCullers, op. cit.*, p. 469.

6. *Ibíd.* p. 471.

7. *The Lonely Hunter. A Biography of Carson McCullers*, de Virginia Spencer Carr, Doubleday & Company, Inc., 1975, p. 19.

8. *Illumination and Night Glare, op. cit.*

9. *Illuminations Until Now, op. cit.*, pp. 471-472.

10. *The Lonely Hunter, op. cit.*, pp. 15 y 23.

11. *Illumination and Night Glare, op. cit.*

12. «Books I Remember». Publicado por vez primera en *Harper's Bazaar*, abril de 1941, pp. 82, 122 y 125. Ver texto íntegro traducido en «Apéndices».

13. «The Russian Realist and Southern Literature», en *The Mortgaged Heart*, Houghton Mifflin, Boston, 1971.

14. *Illumination and Night Glare, op. cit.*

15. Introducción de Margarita G. Smith, en *The Mortgaged Heart, op. cit.*, pp. 247-248.

16. «At Home for Christmas», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*, pp. 284 y 286.
17. «The Discovery of Christmas», *ibíd.*, p. 293.
18. *Illumination and Night Glare, op. cit.*

2. «YO TENÍA DIECIOCHO AÑOS Y ÉL ERA MI PRIMER AMOR»

1. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
2. *Ibíd.*
3. *Ibíd.*
4. *Ibíd.*
5. «Books I Remember», *Harper's Bazaar, op. cit.*
6. *Ibíd.*
7. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
8. «How I Began to Write», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*, pp. 301-303.
9. «Sucker», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
10. *Ibíd.*
11. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
12. *A Biographical Dictionary of Modern Literature*, de J. J. Kunitz, H. W. Wilson Company, Nueva York, 1942.
13. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
14. *The Mortgaged Heart, op. cit.* El texto íntegro de *Praise to Assenting Angels*, de Tennessee Williams, se conserva en HRHRC.
15. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
16. «Court in the West Eighties», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
17. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
18. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*
19. *Illumination and Night Glare, op. cit.* Da la impresión de que Carson McCullers confunde a veces 1935 y 1936 en su relato.
20. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 33.
21. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
22. *Les Évangiles du crime*, de Linda Lê, Julliard, 1992, pp. 23, 25 y 26.
23. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
24. «Poldi», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
25. «Instant of the Hour After», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
26. *Ibíd.*
27. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 34.
28. «The Flowering Dream: Notes on Writing», en *The Mortgaged Heart, op. cit.* Ver texto íntegro traducido en «Apéndices».

1. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 35.
2. «Introduction», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
3. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
4. «Reeves C.», en *Les Évangiles du crime, op. cit.*, p. 22.
5. *Ibíd.*, p. 27.
6. «Instant of Hour After», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
7. «Author's Outline of THE MUTE», *Ibíd.*
8. *Ibíd.*
9. *Poems and Dramas*, de Fiona MacLeod (William Sharp), Duffield & Company, Nueva York, 1914, p. 27.
10. El título *Reflejos en un ojo dorado*, sugerido a Carson por su editor, está sacado de un poema de T. S. Eliot, «Lines for an old man».
11. Entrevista radiofónica inédita con Tennessee Williams, 1949. Austin, HRHRC.
12. *Ibíd.*
13. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
14. *Ibíd.*, pp. 318-319.
15. «Annemarie Schwarzenbach». Ensayo inédito, sin título y sin fecha, HRHRC.
16. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
17. *Bright Book of Life: American Novelist and Storytellers from Hemingway to Mailer*, de Alfred Kazin, Little, Brown and Co, An Atlantic Monthly Press Book, Boston, 1973.
18. «Carson ou les amours non partagées», artículo de Jean-Pierre Joecker publicado en la revista *Masques*, n.º 21, primavera de 1984, pp. 35-37.
19. «Annemarie Schwarzenbach», *op. cit.*
20. *The Lonely Hunter. A Biography of Carson McCullers, op. cit.*
21. Carta de Annemarie Schwarzenbach a Klaus Mann, 23 de julio de 1940, en *Annemarie Schwarzenbach. El ángel inconsolable*, de Dominique Grente y Nicole Müller, Circe, Barcelona, 1991.
22. Carta de Annemarie Schwarzenbach a Robert Linscott, 23 de agosto de 1940, *ibíd.*
23. «Transcription of Meditations during Analysis», HRHRC.
24. Prefacio de Denis de Rougemont a *Le coeur est un chasseur solitaire*, Stock, 1947; Le Livre de Poche, col. «Biblio», n.º 3025, 1983, p. 6.
25. «Brooklyn Is My Neighborhood», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
26. «Look Homeward, Americans», *ibíd.*
27. Entrevista radiofónica inédita con T. W., *op. cit.*
28. «Introduction», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
29. «Night Watch Over Freedom», *ibíd.*
30. «*The Flowering Dream*», *ibíd.* Ver texto en «Apéndices».
31. «Some notes about *Reflections in a Golden Eye*, 1967», HRHRC.
32. *Carson McCullers*, de Margaret B. McDowell, University of Iowa, Twaine Publishers, a Division of G. K. Hall & Co., Boston, 1980.

33. Entrevista radiofónica con T. W., *op. cit.*

34. *The Ballad of Carson McCullers*, op. cit., p. 87.

35. *À la recherche de Carson McCullers. Retour à Nyack*, Jacques Tournier, Éditions Complexe, col. «Le regard littéraire», n.º 40 1990, p. 86.

36. *The Lonely Hunter, op. cit.*

37. *À la recherche de Carson McCullers..., op. cit.*, pp. 126-127.

38. *Ibíd.*, pp. 132-133.

39. *Simone de Beauvoir*, de Deirdre Bair, trad. Marie- France de Paloméra, Fayard, 1991.

40. *Brecht & Cie*, de John Fuegi, trad. Eric Diacon y Pierre-Emmanuel Duazat, Fayard, 1995.

41. Existe –al menos– una versión castellana del relato de Lawrence, incluida en un volumen titulado *Historias de amor*, Ed. Fontamara, Barcelona, 1980. *(N. del T.)*

42. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 60.

43. «Books I Remember», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*

44. *Djuna, The Life and Times of Djuna Barnes*, de Andrew Field-Nabokov, 1983, p. 233.

45. *The Lonely Hunter. op. cit.*, pp. 155-156.

46. *Ibíd.*

47. *Truman Capote*, de Gerald Clarke, trad. Henri Robillot, Gallimard, col. «Biographies», 1990, pp. 109-110.

48. «We Carried Our Banners. We Were Pacifists, Too», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*

49. «The Twisted Trinity» es una primera versión del poema titulado «Stone Is Not Stone», incluido en *The Mortgaged Heart, op. cit.*

50. «The Russian Realists and Southern Literature», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*

51. Meses antes, Muriel Rukeyser les dedicó un poema que, según Virginia Spencer Carr, «evidencia muy bien la ambivalencia y la dicotomía que prevalecen en la turbia relación de la joven pareja, así como la afectuosa actitud de la señorita Rukeyser hacia ellos».

52. Carta de Annemarie Schwarzenbach a Carson McCullers, 3 de octubre de 1941, escrita desde Leopoldville, HRHRC.

53. *Ídem*, 29 de diciembre de 1941, escrita desde Thysville, HRHRC.

54. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 88.

4. UNA ESPOSA DE GUERRA

1. «Love's Not Time Fool». Texto publicado en la revista *Mademoiselle*, abril de 1943. No recogido en ningún volumen. Hay versión francesa en *Carson McCullers*, Jacques Tournier, La Manufacture, col. «Quie êtes-vous?», nº 16.

2. Carta de Reeves a Carson, 3 de mayo de 1943, HRHRC.

3. «Love's Not Time Fool», *op. cit.*
4. Carta de Carson a Edwin Peacock, sin fechar y sin documentar, citada en *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 97.
5. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 234.
6. Carta de Reeves a Carson, 20 de octubre de 1943, HRHRC.
7. Carta de Carson a Edwin Peacock, sin fechar y sin documentar, en *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 98.
8. *2d Ranger Infantry Battalion* in *Small Unit Actions*, American Forces in Action - Historical Division, War Department, Washington, Goverment Printing Office, 1946.
9. Carta de Reeves a Carson, 19 de febrero de 1944, HRHRC.
10. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
11. Carta de Reeves a Carson, 4 de marzo de 1944, HRHRC.
12. *Ibíd.*, 27 de marzo de 1944, HRHRC.
13. *Ibíd.*, fechada «Early June», HRHRC.
14. *Ibíd.*, 10 de junio, HRHRC.
15. *Ibíd.*, 14 de julio, HRHRC.
16. «Broadcast Carson McCullers on Nyack», Nueva York, julio de 1955. «This is America» (John Pauker, a series of special features about the communities of America), HRHRC. En esta serie de emisiones radiofónicas, varios escritores fueron invitados a hablar del lugar –pueblo o ciudad– que habían elegido para vivir.
17. Carta de Reeves a Carson, 17 de septiembre de 1944, HRHRC.
18. *Ibíd.*, 23 de septiembre de 1944, HRHRC.
19. Carta de Carson a Reeves, 22 de noviembre de 1944, HRHRC.
20. *Ibíd.*, 13 de diciembre de 1944, HRHRC.
21. *Ibíd.*, 18 de diciembre de 1944, HRHRC.
22. *Ibíd.*, 19 de diciembre de 1944, HRHRC.
23. *Ibíd.*, 21 de diciembre de 1944, HRHRC.
24. *Ibíd.*, 8 de enero de 1945, HRHRC.
25. *Ibíd.*, 6 de enero de 1944, HRHRC.
26. *Ibíd.*, 7 de enero de 1945, HRHRC.
27. *Ibíd.*, 10 de enero de 1945, HRHRC.
28. *Ibíd.*, 14 de enero de 1945, HRHRC.
29. *Ibíd.*, 17 de enero de 1945, HRHRC.
30. *Ibíd.*, 24 de enero de 1945, HRHRC.
31. *The Square Root of Wonderful*, Houghton Mifflin, Boston, 1958, acto I, p. 23.
32. *Ibíd.*, pp. 18, 19 y 21.
33. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
34. Entrevista de la autora con John Brown, mayo de 1993.
35. *À la recherche de Carson McCullers, op. cit.*, pp. 96-97.
36. *Ibíd.*, p. 96.
37. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 259.
38. *Truman Capote, op. cit.*, pp. 108-109.
39. *Ibíd.*, p. 110.

1. En la adaptación realizada por Carson McCullers, la acción se reduce a un fin de semana de 1945, en el que se alude a la bomba atómica lanzada sobre Hiroshima.

2. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, pp. 114-115.

3. «Carson McCullers et la communion humaine», prefacio de René Lalou a *Frankie Addams*, trad. de Marie-Madeleine Fayet, Stock, 1949; reeditado en Le Livre de Poche, col. «Biblio», nº 3140, 1990, pp. 14-17.

4. «Introduction», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*

5. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 10.

6. *Ibíd.*, p. 125.

7. *Ibíd.*, p. 119.

8. Siegfried Sassoon (1886-1967), poeta inglés que denunció la «carnicería» que supuso la Primera Guerra Mundial, especialmente en su volumen *Contraataque* (1918).

9. *Truman Capote, op. cit.*, pp. 112-116.

10. *Praise to Assenting Angels, op. cit.* Citado en la «Introduction» de Margarita G. Smith, *The Mortgaged Heart, op. cit.*

11. «The Author», Tennessee Williams, en *Saturday Review of Literature*, nº 44, 23 de septiembre de 1961, pp. 14-15.

12. «Carson McCullers et le groupe», por Georges-Michel Sarotte, en «Carson McCullers», *dossier* de la revista *Masques, op. cit.*, pp. 46-49. Sarotte es autor de un ensayo sobre la homosexualidad masculina en la novela y el teatro estadounidenses, titulado *Comme un frère, comme un amant*, Flammarion, 1976.

13. «The Author», *op. cit.*

14. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 275.

15. Extracto de «A Personal Preface» en *The Square Root of Wonderful, op. cit.*

16. «The Author», *op. cit.*

17. Entrevista de la autora con Henri Cartier-Bresson, julio de 1995.

18. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 281.

19. *Nous*, de Claude Roy, Gallimard, 1980, col. «Folio», nº 1247, p. 298.

20. Entrevista de la autora con André Bay, julio de 1995.

21. Entrevista de la autora con John Brown, mayo de 1993.

22. «The Vision Shared», en *Theatre Arts*, abril 1950, pp. 28-30.

23. «When We Are Lost», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*

24. «Carson McCullers et la communion humaine», por René Lalou, *op. cit.*, pp. 7-10.

25. Carta de Cyril Connolly a Carson McCullers, 30 de abril de 1947, HRHRC.

26. *Richard Wright. A Biography*, por Constance Webb, Putnam, Nueva York, 1968.

27. «Notes on Carson McCullers by Jordan Massee», diario inédito, p. 12.
28. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 374.

6. QUINIENTOS DÍAS EN BROADWAY

1. *Quick*, 17 de diciembre de 1947. Los otros mejores escritores de la posguerra nombrados eran: Norman Mailer, John Hersey, Arthur Schlesinger Jr., Jean Stafford y Peter Viereck. En segundo lugar aparecían Tennessee Williams, Arthur Miller y Truman Capote.
2. *Mademoiselle*, enero de 1948. Las otras personalidades citadas eran Barbara Ann Scott, patinadora artística; Anahid Ajemian, violinista; Toni Owen, diseñadora; Santha Rama Rau, escritora; Elizabeth M. Ackermann, investigadora; Mildred L. Lillie, jueza; Shirley Adelson Siegel, directora de la Oficina de la Vivienda; Anne Waterman, profesora universitaria; Elaine Whitelaw, directora de la Fundación contra la Polio.
3. Extracto de «A Personal Preface» en *The Square Root of Wonderful, op. cit.*
4. Carta de Reeves a Carson, 8 de agosto de 1945, HRHRC.
5. Carta de Carson a Tennessee Williams, 14 de febrero de 1948, «Día de San Valentín», HRHRC.
6. «How I Began to Write», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
7. «When We Are Lost»; «The Mortgaged Heart», *ibíd.*
8. Carta del 24 de febrero de 1948, «To editors Columbus Ledger Enquirer», HRHRC.
9. Carta de Carson a Tennessee Williams, finales de enero de 1949, HRHRC.
10. *Ibíd.*, sin fechar, HRHRC.
11. Jordan Massee, *op. cit.*, 17 de marzo de 1949.
12. *Ibíd.*
13. «Jamás he deseado pertenecer al Partido Comunista. En primer lugar, porque, por naturaleza, soy reacia a pertenecer a cualquier tipo de organización. El único grupo al que pertenezco es la «Academia Americana de las Artes y las Letras». La mayoría de sus miembros son más viejos que yo, pero extremadamente distinguidos. Las reuniones son bastante informales, y, siempre que puedo, me encanta asistir a ellas», *Illumination ang Night Glare, op. cit.*
14. Carta de Carson a T. W., mayo de 1949, HRHRC.
15. *Ibíd.*, junio de 1949, HRHRC.
16. *Ibíd.*, diciembre de 1949, HRHRC.
17. «At Home for Christmas», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
18. «Loneliness, an American Malady», *ibíd.*
19. *Ibíd.*
20. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
21. *New York Times*, 6 de enero de 1950, p. 26.

22. *The New York Daily Telegram*, citado en *New York Theatre Critics Review*, nº XI, 1950, p. 399.
23. *New Yorker*, 14 de enero de 1950, p. 46.
24. *Saturday Review*, 28 de enero de 1950, pp. 27-29.
25. *The Theatre Book of the Year*, Alfred A. Knopf, Nueva York, pp. 164-166.
26. *The New Republic*, 30 de enero de 1950, pp. 28-29.
27. Carta de Carson a John Van Druten, 5 de febrero de 1950, HRHRC.
28. «The Vision Shared», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
29. *Ibíd.*
30. *American Drama since World War II*, de Gerald Weales, Harcourt Brace & World, Nueva York, 1962, pp. 176-179.
31. *The Lonely Hunter, op. cit.*
32. *Tennessee Williams, L'oiseau sans pattes. Portrait*, de Félicie Dubois, Balland, 1992, p. 141.
33. Jordan Massee, *op. cit.*, 21-22 de octubre de 1950, pp. 32-37.
34. *Ibíd.*, 31 de octubre de 1950, p. 38.
35. Carta de Edith Sitwell a Carson, 21 de noviembre de 1950, en *The Lonely Hunter, op. cit.*
36. *Véase* «Bibliografía».
37. «Instant of the Hour After», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
38. Charles Poor, en *The New York Times*, 24 de mayo de 1951.
39. *Time*, 4 de junio de 1951, p. 106.
40. *Times Literary Supplement*, 25 de julio de 1952, p. 340.
41. C. McC. alude a este episodio en un pasaje autobiográfico de *Illumination and Night Glare* en términos muchos menos afectuosos, y no halla en él nada «romántico», sino sólo una especie de chantaje afectivo por parte de Reeves, que «amenazaba con tirarse por la borda si [ella] no volvía».
42. Cartas de Carson a Reeves, HRHRC.
43. *Ibíd.*, 7 de agosto de 1951.

7. «TOMORROW I'M GOING WEST»

1. Carta de Carson a Fred Zinneman, 30 de enero de 1952, HRHRC.
2. Entrevista de la autora con André Bay, París, julio de 1995.
3. «The Dual Angel», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
4. Entrevista de la autora con John Brown, París, mayo de 1993.
5. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
6. Entrevista de la autora con André Bay, París, julio de 1995.
7. *Truman Capote, op. cit.*
8. *Ibíd.*
9. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
10. Carta de Otto Frank a Carson, 8 de junio de 1952, HRHRC.

11. Carta de Carson a Audrey Wood, 1 de agosto de 1952, HRHRC.
12. Carta de Fred Zinneman a Carson, 3 de enero de 1953, HRHRC.
13. Carta de Carson a Fred Zinneman, 27 de enero de 1953, HRHRC.
14. Entrevista con Hans de Vaal, publicada en *Litterair Passport* (Holanda), abril de 1953, HRHRC.
15. Carta de Carson a su hermana, 23 de marzo de 1953, HRHRC.
16. Carta de Dennis Cohen a Carson, 17 de agosto de 1953, HRHRC.
17. Carta de Andrée Chedid a Carson (escrita en inglés, salvo la frase final), 4 de marzo de 1953, HRHRC.
18. *The Lonely Hunter, op. cit.*, pp. 394-395.
19. *À la recherche de Carson McCullers, op. cit.*, p. 237.
20. Carta de Simone Brown a Carson, 22 de octubre de 1953, HRHRC.
21. Carta de la Sra. Joffre a Carson, 21 de septiembre de 1953, HRHRC.
22. Carta de Reeves a Carson, 21 de noviembre de 1945, HRHRC.
23. Carta de Jack Fullilove a Jacques Tournier, junio de 1977, citada en *À la recherche..., op. cit.*, p. 21.
24. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*, p. 161.
25. *The Lonely Hunter, op. cit.*, pp. 402-403.
26. *Truman Capote, op. cit.*, p. 266.
27. Carta de Janet Flanner a Carson, 5 de diciembre de 1953, HRHRC.
28. Carta de Carson al Dr. Robert Myers, sin fecha, HRHRC.
29. *The Lonely Hunter, op. cit.*, pp. 404-407.
30. *Ibíd.*
31. Carta de Natalia Danesi Murray a Carson, sin fecha, HRHRC.
32. Carta de Robert Myers a Carson, sin fecha, HRHRC.
33. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 403.
34. *Ibíd.*, p. 409.
35. *Ibíd.*, p. 408.
36. *Ibíd.*, pp. 408-409.
37. *Ibíd.*, p. 415.
38. *Ibíd.*
39. «The Haunted Boy», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
40. *The Square Root of Wonderful*, acto III. *Véase* «Bibliografía»

8. ALGO DE TENNESSEE

1. «Untitled article on Georgia», manuscrito sin fecha, HRHRC.
2. *The Mortgaged Heart, op. cit.*
3. *Truman Capote, op. cit.*, p. 156.
4. *Ibíd.*, p. 171.
5. Carta de Oliver Evans a Carson, 1 de agosto de 1963, HRHRC.
6. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 433.
7. *Ibíd.*, p. 428.

8. «Carson McCullers ou la cabane de l'enfance», por René Micha, en *Critique*, nº 183-184, agosto-septiembre de 1962, p. 707.
9. *Henry James*, de Leon Edel, Harpers and Row, 1985.
10. *The Lonely Hunter, op. cit.*
11. Extracto de *Avec mon meilleur souvenir*, de Françoise Sagan, Gallimard, 1985.
12. «On meeting a young writer», por Tennessee Williams, en *Harper's Bazaar*, nº 55, agosto de 1954.
13. «Who Has Seen the Wind», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
14. *Ibíd.*
15. *Ibíd.*
16. *Ibíd.*
17. *Ibíd.*
18. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
19. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 451.
20. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
21. Citado en *New York Theatre Critics' Reviews*, 1957, vol. XVIII, p. 202.
22. *New Yorker*, 9 de noviembre de 1957.
23. Citado en *New York Theatre Critics' Reviews, op. cit.*, p. 200.
24. Entrevista de la autora con Floria Lasky, mayo de 1995.
25. En *The Best Plays of 1957-1958*, volumen colectivo dirigido por Louis Kronenberger, Dodd, Mead and Company, Nueva York, 1958, pp. 12-14.
26. *American Drama Since World War II, op. cit.*, p. 198.
27. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 453.
28. «A Personal Preface», en *The Square Root of Wonderful, op. cit.*

9. LA ÚLTIMA REBELIÓN

1. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 469.
2. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
3. «Beckett et Bion», de Didier Anzieu, en *Revue française de psychanalyse*, 1989, fasc. 5, pp. 1405-1414.
4. Entrevista de la autora con Mary Mercer, Nyack, mayo de 1995.
5. *Ibíd.*
6. Carta de Robert Lantz a Mary Mercer, 27 de febrero de 1970, HRHRC.
7. Entrevista de la autora con Mary Mercer, Nyack, mayo de 1995.
8. «Transcription of Meditations during Analysis», *op. cit.*
9. *Ibíd.*
10. *Ibíd.*
11. Carta de Carson a Carol Reed, 10 de mayo de 1958, HRHRC.
12. Entrevista de la autora con Mary Mercer, mayo de 1995.

13. «Readings from Swift to Faulkner», por Thomas Lask, en *New York Times*, 4 de mayo de 1958.
14. «The Flowering Dream», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
15. *Les Nouvelles littéraires*, 18 de diciembre de 1958.
16. Cartas de André Bay a Carson, 31 de mayo, 12 y 13 de junio, 16 de julio, y viceversa, 18 y 26 de junio, 19 de julio de 1958, HRHRC.
17. Carta de Audrey Wood a Carson, 16 de junio de 1958, HRHRC.
18. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
19. Entrevistas de la autora con Marielle Bancou, París, 1994 y 1995.
20. «Isak Dinesen: *Winter Tales*», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
21. «Isak Dinesen: In Praise of Radiance», *ibíd.*
22. *Karen Blixen (Isak Dinesen. The Life of a Storyteller)*, por Judith Thurman. Versión francesa de Pascal Raciquot-Loubet, Seghers, 1986.
23. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 481.
24. Carta de Carson a Tennessee, abril de 1949, HRHRC.
25. Entrevista de Raphaëlle Rérolle con Arthur Miller, junio de 1995.
26. «Isak Dinesen: In Praise of Radiance», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
27. «The Flowering Dream», *ibíd.*
28. Carta de Carson a Thornton Wilder, 23 de agosto de 1959, HRHRC.
29. Carta de Carson a Mary Tucker, 7 de noviembre de 1959, HRHRC.
30. Jordan Massee, *op. cit.*
31. «The Flowering Dream», en *The Mortgaged Heart, op. cit.*
32. Carta de Carson McCullers «To the directors», Columbus Public Library, 21 de agosto de 1961, HRHRC.
33. *Saturday Review of Literature*, 23 de septiembre de 1961, p. 14.
34. «The World Outside», por Gore Vidal, en *The New York Reporter*, 28 de septiembre de 1961, p. 50.
35. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*
36. *Carson McCullers*, de Margaret B. McDowell, *op. cit.*, p. 98.
37. *Ibíd.*, p. 97.
38. *Ibíd.*, p. 115.
39. «Frankie Addams at 50», entrevista con Rex Reed, en *New York Times*, 16 de abril de 1967; recogida en *Do You Sleep in the Nude*, New American Library, Nueva York, 1968.

10. «EL ARDUO DESEO DE SEGUIR»

1. Jordan Massee, *op. cit.*
2. *William Faulkner*, de Frederick R. Karl. Trad. por Marie-France de Paloméra, Gallimard, 1994.
3. *The Ballad of Carson McCullers, op. cit.*

4. Entrevista de la autora con Henri Cartier-Bresson, julio de 1995.

5. Jordan Massee, *op. cit.*, viernes 8 de junio y miércoles 13 de junio de 1962.

6. Entrevista realizada por Jane Howard para la BBC, «Bookstand», 28 de noviembre de 1962, HRHRC.

7. «New Broadway hit for Carson McCullers?», en *Atlanta Journal and Constitution Magazine*, 29 de septiembre de 1963.

8. Respuestas escritas de Carson McCullers a Marjorie Rutherford, *Atlanta Journal*, 20 de agosto de 1963, HRHRC.

9. Cartas de Carson a Elizabeth Schnark, 28 de mayo, 26 de junio y 3 de julio de 1963, HRHRC.

10. *The Lonely Hunter, op. cit.*, p. 520.

11. Cartas de Carson a Dawn Langley Simmons, «Gordan» (Gordon Langley Hall), HRHRC.

12. Carta de Carson a Marielle Bancou, sin fecha, HRHRC.

13. *Véase The Mortgaged Heart, op. cit.*, y «Apéndices».

14. En su tesis (*op. cit.*), Carlos Lee Barney Dews hace unas cuantas precisiones importantes sobre la naturaleza de los escritos autobiográficos de C. McC. y su probable cronología:

«En 1958, entusiasmada por las posibilidades terapéuticas abiertas por el trabajo de la memoria, y deseosa de compartir la única manera en que había experimentado la inspiración creadora, Carson McCullers comienza a escribir su autobiografía. Una autobiografía que pretendía ser más directa que los elementos, con frecuencia subrayados, que afloran a la superficie de sus obras narrativas. Entre 1958 y 1967, fecha de su muerte, a la edad de cincuenta años, McCullers aborda, al menos tres veces, este proyecto autobiográfico, dándole, a cada una de ellas, un título diferente. Su primera tentativa, *The Flowering Dream*, fue un ensayo sobre la creación y el proceso de escritura, publicado en diciembre de 1959, en *Esquire*. La segunda, *Illuminations Until Now*, un borrador de cincuenta páginas escrito a mano, fue definitivamente desechada poco antes de 1963. La tentativa final se inicia muy poco antes de la muerte de la autora, un período hasta ahora considerado «improductivo» [...].

»A lo largo de los cuatro meses anteriores a su muerte, McCullers dictó a una serie de secretarias asalariadas o a algunas estudiantes voluntarias de la universidad vecina lo que quedaría como el primer manuscrito inacabado de un trabajo que ella había terminado por llamar *Illumination and Night Glare* [...]. McCullers no concluyó nunca este relato lleno de inspiración y de desesperación al mismo tiempo.

»Tras su muerte, se produjo una cierta confusión entre las "meditations" transcritas mientras estaba analizándose con la Dra. Mary Mercer y los manuscritos de *The Flowering Dream*. Hay que tener en cuenta que, por un lado, McCullers dio ese mismo título a un cierto número de proyectos durante al menos diez años, y, por otro, que *The Flowering Dream* nació a partir de las "meditations" que la autora primero grabó y luego transcribió a lo largo de su tratamiento con Mercer. Así pues, lo

más riguroso es considerar las "meditations" como un primer bosquejo de *The Flowering Dream.*»

15. Mary Mercer a Rita Smith, 6 de julio de 1970, HRHRC.
16. *Véase* «Bibliografía».
17. Carta de Richard Burton a Carson, 11 de agosto de 1965, HRHRC.
18. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
19. *Ibíd.*
20. Entrevista de la autora con Mary Mercer, Nyack, mayo de 1995.
21. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
22. Carta de Marlon Brando a Carson, sin fecha, HRHRC.
23. Telegrama de John Huston a Carson, 6 de enero de 1967, HRHRC.
24. «With Carson McCullers: Terence de Vere White interviews the American Novelist at the Home of Her Host, John Huston», *Irish Times* (Dublín), 10 de abril de 1967, p. 12.
25. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
26. «Frankie Addams at 50», *op. cit.*
27. Carta de la Casa Blanca a Carson, 23 de junio de 1967, HRHRC.
28. *Illumination and Night Glare, op. cit.*
29. *Ibíd.*
30. Carta de Carson a John Huston, 31 de julio de 1967, HRHRC.
31. *Illumination and Night Glare, op. cit.*

Apéndices

THE MORTGAGED HEART

The dead demand a double vision. A furthered zone
Ghostly decision of apportionment. For the dead can claim
The lover's senses, the mortgaged heart.

Watch twice the orchard blossoms in grey rain
And the cold rose skies bring twin surprise.
Endure each summons once, and once again;
Experience multiplied by two - the duty recognized.
Instruct the quivering spirit, instant nerve
To schizophrenic master serve
Or like a homeless Doppelgänger*
Blind love might wander.

The mortgage of the dead is known.
Prepare the cherished wreath, the garland door.
But the secluded ash, the humble bone -
Do the dead know?

* *Doppelgänger*: en la mitología germánica, doble fantasmagórico de un ser vivo. La figura aparece con frecuencia en el Romanticismo europeo. *(N. del T.)*

EL CORAZÓN HIPOTECADO

Los muertos exigen una visión doble. Una parcela de más
A repartir cumpliendo un acuerdo espectral. Pues los muertos
[tienen derechos
Sobre los sentidos de su amante, sobre el corazón hipotecado.

Mira dos veces el huerto que florece bajo la lluvia gris
Y los cielos rosas y fríos que traen una sorpresa gemela.
Soporta cada requerimiento una y otra vez;
La experiencia multiplicada por dos - la deuda reconocida.
Ordena al espíritu tembloroso, al nervio inmediato
Que sirva bien al amo esquizofrénico,
Si no el amor ciego vagará extraviado
Igual que un doppelgänger* sin hogar.

Sabida es la hipoteca contraída con los muertos.
Prepara, pues, la preciada corona, la guirnalda de la puerta.
Aunque, de las recónditas cenizas, del humilde hueso -
¿Saben algo los muertos?

Voices, septiembre-diciembre 1952.**

* *Doppelgänger*: en la mitología germánica, doble fantasmagórico de un ser vivo. La figura aparece con frecuencia en el Romanticismo europeo. *(N. del T.)*

** En 1948, C. McC. publicó una versión ligeramente distinta en la revista *New Directions X*.

LOS LIBROS QUE RECUERDO

por Carson McCullers

Carson McCullers tiene veinticuatro años. Acaba de publicar su primera novela, El corazón es un cazador solitario. *Con este artículo, McCullers responde a una pregunta formulada por el* Harper's Bazaar*: ¿qué libros recuerda usted especialmente? La autora habla de un agujero en medio de las páginas.*

Cuando aprendí a leer, enseguida me sentí atraída por las historias en las que se hablaba de comida. Recuerdo sobre todo una, a propósito de un chavalillo que comía más con los ojos que con la boca, y que murió por haberse atiborrado de dulces, caramelos y una crema helada del tamaño de una montaña. En una de las ilustraciones se le veía vestido de marinerito, de rodillas en medio de todas aquellas golosinas, contemplándolas con ojos golosos. Yo le quería. Aún hoy, cuando tengo hambre, suelo darme un banquete ficticio, leyendo el *Satiricón*, Rabelais, Mr. Pickwick o las novelas de Thomas Wolfe.

En materia de ficción, los niños son tan poco sensibles a la desgracia como a los griegos de la época clásica, pero sienten un inmenso respeto por el destino. Yo admiraba a los personajes que se apropiaban, de manera diabólica y escandalosa, de lo que los demás consideraban más preciado. Me sumía con pasión en todo tipo de catástrofes –naufragios, epidemias, masacres de indios–, que me helaban la sangre. Admiraba a los estafadores, a los gigantes sanguinarios, a todos aquellos que vivían al margen de una sociedad respetable. Me ponía furiosa cuando alguien castigaba a un simpático truhán pues, en un relato, la justicia me parecía la encarnación misma del aburrimiento. De entre todo aquel fárrago de historias de vaqueros devoradas en la tienda de la esquina, y de libros descubiertos en la estantería de la biblioteca reservada a los niños, conservo un vivo cariño por los cuentos de Edgar Allan Poe, *La isla del tesoro*, *Los tres mosqueteros* y la colección completa de la revista *Argozy*.

Leí dos libros a escondidas. El primero me proporcionó una angustiosa y siniestra experiencia. Lo había comprado en Prisunic, como regalo de Navidad para mi hermano pequeño. Se llamaba *El niño perdido*. El apellido del autor comenzaba por una Z y sonaba extraño. Mi hermano leyó por encima las primeras líneas, que le parecieron muy aburridas. Entonces se le ocurrió hacer un agujero cuadrado en el centro de cada página, pero respetando la cubierta. El libro, que conservaba así la apariencia normal de un libro, se había transformado en realidad en el más seguro escondrijo de una moneda de diez centavos y de un asno de plomo. En ese estado me lo encontré la tarde en que quise leerlo. Yo tenía diez años. Desde la primera página, sentí que iba a pasar algo espantoso y misterioso. Aquél no era del todo un libro para niños. Al principio había una escena que sucedía al borde de un estanque entre un tonto de pueblo y una criada, escena que tenía como consecuencia un bebé. La clave de aquellos acontecimientos desconcertantes parecía haberse perdido en el vacío del agujero central, haciendo mi lectura completamente desquiciante. Durante tres días estuve enviscada en aquel enigma, con una especie de curiosidad escalofriante. Aquél era mi primer contacto literario con el sexo, y durante mucho tiempo lo he asociado con las criadas y los asnos de plomo.

Mujercitas fue el segundo libro que leí a escondidas. Me sentí insultada cuando me lo regalaron, a causa del título, cuyo tono «de niña» me resultó insoportable: me hacía pensar en unas cajas de puros llenas de vestidos de muñecas, y en los dulces que las amigas de mi madre se pasaban unas a otras durante las reuniones del club de jardinería. Terminé por abrirlo, un domingo en que me moría de aburrimiento, y estuve leyéndolo un año entero sin parar. Pero como yo lloraba tanto, y con tantas ganas, en la escena en que Jo se niega a casarse con Laurie, y en la de la muerte de Beth, tenía que leerlo por la noche, oculta en el fondo de la cama, para que mis padres no me descubrieran.

Al año siguiente, la lectura de *Mi vida*, la autobiografía de Isadora Duncan, me arrebató como un huracán. Me entraron ganas de agarrar a toda mi familia del brazo y llevármela a conocer Chicago, París y Grecia. Sentí una enfermiza atracción por el resplandor mágico de las salas de concierto y por el hambre en las pensiones de mala muerte. Incluso llegué a crear una escuela de danza en mi barrio. Durante una semana, recurrí a la astucia y a la corrupción para conseguir reunir un puñado de encantadores niños, adornados con servilletas plegadas, que brincaban desesperadamente en nuestro jardín.

Al inicio de la adolescencia, se produce un cambio brusco en nosotros, relacionado con los libros y con lo que éstos nos aportan. El niño ya no desea sino verse arrastrado a multitud de aventuras exteriores. De pronto, las historietas, los tebeos nos resultan «pobres», ya no nos satisfacen. Una corriente nos arrastra a las aventuras más enriquecedoras y más graves del alma. Ese cambio se produjo en mí hacia los trece años,

cuando descubrí a los grandes escritores rusos. Dostoievski me abrió las puertas de un dominio inmenso y desconocido. Llevaba años viendo sus libros en los anaqueles de la Biblioteca Municipal, pero, al hojearlos, me descorazonaban los nombres enrevesados de sus personajes y los caracteres tan pequeños en que estaban impresos. Cuando por fin me decidí a leerle, sentí una emoción inolvidable, emoción que aún hoy me trastorna cada vez que abro uno de sus libros. Algo semejante al estupor, pues los veranos sofocantes e indolentes de Rusia, las aldeas recónditas de la estepa, los abueletes adormilados junto a la estufa, rodeados de niños, los inviernos blancos de San Petersburgo, todo me resulta tan familiar como la tierra en que nací. A veces pienso que la grandeza de los escritores rusos consiste en haber aceptado, más que los demás, nuestra condición vital. Ellos miran la vida como un todo, como una unidad, y saben, sin dejarse llevar jamás por el cinismo, que la muerte es inevitable.

Mi admiración por la literatura francesa no nació de manera tan violenta. Al contrario. No me gustó *Madame Bovary* cuando la leí por primera vez, como tampoco me gustaron las novelas de Stendhal. Tuve que releerlas varias veces para llegar a admirarlas. La poesía de Baudelaire está ligada a cualquier bebida que tuviese a mano; sentarse en la cocina, con los pies apoyados sobre el hornillo, una botella de jerez al lado, y leer *Las flores del mal*, es la mejor manera que conozco de pasar una velada invernal. Proust requiere algo distinto. Lo suyo (aunque no resulte posible ni creíble) sería leerlo de un tirón, en un estado de absoluta sobriedad. Un mar tropical, y la vida aprehendida en sus profundidades, resplandeciente y extraña, ése es su universo. Y ese anhelo suyo de describir con minuciosidad cada detalle de un hecho sostiene su obra hasta el final, y la convierte en un fenómeno arquitectónico. La traducción que yo leí, la de Moncrieff, preserva a la perfección el estilo original.*

La lengua alemana parece más difícil de traducir, al menos en verso. Tal vez por eso, soy más sensible a la prosa de Goethe que a sus poemas. Lo mismo me ocurre con Rilke. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* y las *Cartas a un joven poeta* son, para cualquier escritor novel, libros de referencia.

Entre las novelas inglesas, siento preferencia por *Cumbres borrascosas*. Recuerdo las de Walter Scott con una mueca de hastío, supongo que porque me las hicieron leer en el colegio, y eran el tema de todos nuestros exámenes. Por el contrario, ningún libro de D. H. Lawrence me ha aburrido nunca. El descubrimiento, a los dieciséis años, de *Hijos y amantes* fue como un cepo para mí. Soñé con escribir una novela similar. Incluso estuve varios meses trabajando penosamente en ella. Más o menos por la misma época, descubrí a Katherine Mansfield y a Ernest Hemingway. La extraña belleza de los relatos de Mansfield es como la

* Aunque no hay por qué dudar de ella, la afirmación es, como poco, arriesgada, ya que, como recordará el lector, Carson McCullers desconocía por completo la lengua francesa. *(N. del T.)*

música de un piano que suena a lo lejos y cesa bruscamente en medio de una frase, dejándote en un estado de impaciencia y de tristeza inexplicable. En cuanto a *Las nieves del Kilimanjaro*, de Hemingway, brillan para mí como una señal. Me alegro de haber esperado hasta los dieciocho años para leer *Muerte en Venecia*, y de haber conocido a Joyce en el colegio, a través de *Los muertos*, antes de leer *Ulises*. Las últimas páginas de *Moby Dick* de Melville también son inolvidables.

Sus primeras palabras: «Llamadme Ismael», resuenan en el lector mucho tiempo después de haberlas leído. La sombría elegancia del estilo de Hawtorne posee el hechizo de un sol invernal que entra por una ventana con cristales de colores. Walt Whitman es igualmente inolvidable. Y, entre los escritores del Sur, es con Thomas Wolfe con quien más apasionadamente estoy en deuda. Respecto a Faulkner, la lectura de *El ruido y la furia* cambió mi manera de pensar.

Buscando así, al azar, uno se da cuenta de que ciertos libros son inclasificables. Como *Las tres vidas*, de Gertrude Stein, unos relatos extensos, sorprendentes tanto en el plano técnico como en el plano emocional. En mi opinión, ninguna obra ha logrado captar mejor que «Melancta» (uno de esos relatos) la música y la sutileza del lenguaje y del pensamiento de la comunidad negra. Inclasificable, asimismo, es Isak Dinesen, novelista danesa que escribió en inglés, cuyos *Siete cuentos góticos* poseen la belleza altiva y helada de las flores de escarcha sobre un vidrio.

Éstos son los libros que recuerdo hoy por hoy. «Recordar» no es, sin embargo, la expresión correcta, pues implica una posibilidad de olvido, cuando, en realidad, los libros que hemos amado forman parte de nosotros, como un músculo o un nervio. Buscando así, al azar, tan sólo podemos revisar por encima los que, de una u otra manera, contaron para nosotros. He olvidado citar uno, lo sé, que hace años no me interesaba en absoluto pero que ahora leo casi cada noche: la Biblia. Otro libro que, sin duda, merece ser recordado.

Harper's Bazaar, 1 de abril de 1941.

EL SUEÑO FLORECIENTE

Notas sobre la escritura

Un día, cuando tenía unos cuatro años, pasé delante de un colegio de monjas con la gobernanta de la casa de mis padres. Ese día, las puertas estaban abiertas. Vi a unas niñas comiendo helados, columpiándose, y me quedé mirándolas, fascinada. Quise entrar, pero la gobernanta me detuvo diciéndome que yo no era católica. Al día siguiente las puertas estaban cerradas. Desde entonces, jamás dejé de pensar en lo que ocurría allí, al otro lado del muro, en esa fiesta admirable de la que yo estaba excluida. A veces deseé escalar el muro, pero era demasiado pequeña. Un día lo golpeé con rabia, y a partir de aquel momento comprendí que al otro lado de él se celebraba una fiesta maravillosa cuya entrada me estaba prohibida.

La mayoría de mis temas tienen por base la soledad espiritual. Mi primera novela está casi enteramente consagrada a ella, como, en gran medida, todas las siguientes. El amor, y en particular el amor que se siente por alguien que es incapaz de devolver o de recibir ese amor, motiva la elección que hago cuando describo personajes grotescos, personajes cuya incapacidad física es el símbolo de la incapacidad espiritual que les impide amar o recibir amor, de su soledad espiritual.

Para comprender una obra, es importante que el artista se sitúe en el corazón mismo de su contenido emocional. Que vea, que conozca, que experimente todo aquello de lo que habla. Así, yo, mucho antes de que Harold Clurman (Dios le bendiga) llevara a los escenarios *Frankie y la boda*, creo haber puesto en escena durante años cada mosca y cada mosquito de esa casa.

Es raro que un autor mida la importancia real de una obra de arte antes de finalizar su trabajo, pues éste es como un sueño floreciente. A medida que el trabajo avanza, las ideas crecen, echan brotes en silencio, miles de revelaciones surgen cada día. La semilla de la escritura ger-

mina como en tierra. El grano de una idea se desarrolla gracias al doble esfuerzo del trabajo y del inconsciente, al combate que libran uno contra otro.

Mi comprensión es sólo fragmentaria. Comprendo a los personajes, pero la novela en sí permanece en un estado de indefinición. La clave aparece a veces como por azar, en esos instantes que nadie, y menos el autor, puede comprender. Instantes que, en mi caso, se dan generalmente tras un gran esfuerzo. Revelaciones que son la bendición del trabajo. Toda mi obra se ha escrito así. Para un escritor, resulta al mismo tiempo arriesgado y hermoso depender de tales revelaciones. Cuando, tras meses de tanteos y de trabajo, la idea se desvanece al fin, la complicidad resultante es de orden divino. El flujo mana siempre del inconsciente, y de manera incontrolable. Yo trabajé un año entero en *El corazón es un cazador solitario* sin comprender en absoluto lo que estaba haciendo. Cada uno de los personajes se erguía en personaje central de la novela, pero ¿por qué? Yo ignoraba la razón. Había decidido no escribir una novela, sino una serie de relatos. Cuando me vino la idea, la experimenté como una mutilación de mi propio cuerpo, me desesperé. Había trabajado cinco horas seguidas. Salí a dar una vuelta. Bruscamente, justo en el instante en que cruzaba la carretera, supe que Harry Minowitz, el personaje al que se dirigían los demás, era un hombre diferente, un sordomudo, y su nombre se transformó al instante en John Singer. Entonces, la novela apareció ante mí con nitidez y, por vez primera, me entregué con toda mi alma a *El corazón es un cazador solitario.*

¿Qué hay y qué no hay que saber? John Brown, un miembro de la Embajada estadounidense, vino a verme un día. Me dijo, señalándome con el índice: «Carson, admiro tu ignorancia.» «¿Por qué?» Él comenzó a preguntarme: «¿Fecha y consecuencias de la batalla de Hastings? ¿Fecha y consecuencias de la batalla de Waterloo?» «Ese tipo de cosas no me interesa en absoluto», le respondí. «Lo ves –dijo él–, a eso me refería yo. Tu mente y tu espíritu no están obstruidos por ningún acontecimiento exterior.»

Casi había terminado ya *El corazón es un cazador solitario* cuando mi marido me comentó que se estaba celebrando un congreso de sordomudos en una ciudad vecina, pues creía que a mí me gustaría asistir a él. Le respondí que en modo alguno, pues yo me había hecho mi propia imagen de los sordomudos y no quería que nada ni nadie la deformase. Pienso que James Joyce tomó la misma actitud cuando se marchó al extranjero; jamás regresó a su patria, convencido de que su propia imagen de Dublín ya estaba para siempre conformada, como así era.

La intuición es el primer bien de un escritor. El exceso de acontecimientos paraliza la intuición. Un escritor precisa conocer muchas cosas,

pero también hay muchas otras que un escritor no precisa conocer, pues, antes que nada precisa conocer todas las cosas relativas al hombre, incluso las «malsanas», como suele decirse.

Leo cada día, y muy atentamente, el *New York Daily News*. Es interesante conocer el nombre de la callejuela donde el amante ha sido apuñalado, y en qué circunstancias, cosas que el *New York Times* jamás tiene en cuenta. Es interesante saber, por ejemplo, a propósito del inexplicado crimen de Staten Island, que el doctor y su mujer vestían, cuando fueron apuñalados, unos camisones al estilo mormón, de esos que llegan hasta las rodillas. O que Lizzie Burden, aquella mañana sofocante de verano en que mató a su padre, había desayunado sopa de cordero. Los detalles avivan la imaginación mucho más que las consideraciones generales. Saber que a Cristo le lancearon *el costado izquierdo* es mucho más emotivo y sugestivo que el mero hecho de que le lancearan.

Las acusaciones de morbosidad son injustificables. Lo único que puede afirmar un escritor es que escribe a partir de un núcleo que se expande poco a poco en su inconsciente. La naturaleza jamás es anormal. Tan sólo es anormal la ausencia de vida. Todo escritor considera cualquier latido, cualquier movimiento, cualquier desplazamiento que se da en el interior de una obra, y por la razón que sea, humano y normal. El hecho de que John Singer, el protagonista de *El corazón es un cazador solitario*, sea mudo es un símbolo. De igual manera, el que el capitán Penderton, uno de los personajes de *Reflejos en un ojo dorado*, sea homosexual es un símbolo de impotencia e incapacidad. Singer, el sordomudo, es un símbolo de insuficiencia, y el ser que él ama es incapaz de recibir ese amor. Los símbolos inspiran el argumento, los temas, los acontecimientos, todos ellos entremezclados tan estrechamente que nadie puede saber con certeza dónde empieza y dónde acaba dicha inspiración. Al escribir, me transformo en cada uno de los personajes de los que hablo. Me hundo en ellos tan profundamente que acabo haciendo míos sus móviles. Hablo de un ladrón, y me vuelvo ladrón; hablo del capitán Penderton, y me vuelvo homosexual; hablo de un sordomudo, y me vuelvo muda mientras la historia se desarrolla. Me transformo en cada uno de los personajes de los que hablo, y alabo al poeta latino Terencio por haber afirmado: «Nada humano me es extraño.»

Mientras escribía la adaptación teatral de *Frankie y la boda*, estaba paralizada y sufría enormemente en el plano físico. Pero, una vez acabada la obra, escribí a uno de mis amigos: «Es realmente maravilloso ser escritor; jamás he sido tan feliz...»

Cuando el trabajo no avanza, ninguna existencia es más miserable que la del escritor. Pero cuando el trabajo avanza, cuando una revela-

ción permite hacer el balance de una obra y que ésta fluya con limpidez, escribir es una dicha incomparable.

¿Por qué escribe uno? Desde el punto de vista económico, escribir es el oficio peor remunerado del mundo. Mi agente literario ha calculado lo que he ganado con *Frankie y la boda*. Ese libro, que me costó cinco años de trabajo, me ha reportado veintiocho centavos al día. Pero –suma ironía– la adaptación teatral me ha reportado tanto dinero que he tenido que darle el 80 % de mis ingresos al Estado, cosa que he hecho (o al menos *debería haber hecho*) encantada de la vida.

Para escribir, uno ha de experimentar una necesidad inconsciente de comunicarse y de expresarse. Escribir es una ocupación de errabundos, de sonámbulos. El inconsciente anega la inteligencia, la imaginación va por delante del pensamiento. Pero escribir no es un acto totalmente amorfo e irracional. Algunas de las más grandes novelas y algunos de los más hermosos fragmentos en prosa tienen la precisión de un número de teléfono. Aunque raros son los prosistas que alcanzan ese dominio, pues exige al mismo tiempo la sutilidad de la pasión y la de la poesía. A mí no me gusta la palabra «prosa»: es demasiado prosáica. La buena, la bella prosa debe estar iluminada por el resplandor de la poesía. Toda prosa debería ser poética, y toda poesía, evidente como la prosa.

Me gusta pensar en Anna Frank y en su inmensa necesidad de comunicación, necesidad que era no sólo la de una niña de doce años, sino también la necesidad de la conciencia y del coraje.

En su caso había, más que nada, soledad, pero una soledad más física que espiritual. Hace algunos años, el padre de Anna Frank fue a verme al Hotel Continental de París. En un momento de la conversación, me pidió que hiciese una adaptación teatral del famoso diario de su hija. Me entregó el libro, que yo no había leído. Su lectura me trastornó tanto que me salieron manchas rojas en las manos y en los pies. Al final, tuve que decirle que, en esas condiciones, me resultaba imposible escribir la obra.

La paradoja es una de las claves de la comunicación, pues *lo que no es* a menudo permite descubrir *lo que sí es*. Nietzsche escribió un día a Cosima Wagner: «Si al menos dos personas en el mundo pudieran comprenderme...» Ella le comprendió. Años después, un hombre llamado Adolf Hitler edificó todo un sistema político-filosófico a partir de una interpretación errónea de Nietzsche. Resulta paradógico que un gran filósofo como Nietzsche y un gran compositor como Richard Wagner sean responsables de los sufrimientos de nuestra época. Un hombre ignorante, que no comprende más que en parte las cosas, siempre da interpretaciones deformadas y subjetivas de éstas. Partiendo de una interpre-

tación así, Hitler se apoyó en la filosofía de Nietzsche y en las composiciones de Wagner para despertar la sensibilidad del pueblo germánico. Con la destreza de un mago, logró confundir grandes ideas con la desesperación de su época, que era, no lo olvidemos, una desesperación real.

Cuando alguien me pregunta quién, o quiénes me han influido, yo vuelvo la mirada hacia O'Neill, algunos rusos, Faulkner y Flaubert. *Madame Bovary* da la impresión de haber sido escrita con una admirable economía de medios. Y, sin embargo, es una de las novelas inmortales escritas con mayor dificultad. *Madame Bovary* es una síntesis del realismo propio del siglo de Flaubert, realismo destinado a combatir el romanticismo de su tiempo. Por su lucidez, por su perfecta elegancia, el libro parece haber fluido sin interrupción desde el pensamiento de Flaubert hacia su pluma. Por vez primera, el escritor estaba de acuerdo con su verdad.

La imaginación y la realidad permiten por sí solas saber qué es lo que precisa una novela. Para mí, la realidad en sí jamás ha tenido gran importancia. Un profesor mío afirmaba que uno debería hablar de su propio jardín, queriendo decir, creo yo, que uno tan sólo debería hablar de lo que conoce íntimamente. Pero ¿qué hay más íntimo que la propia imaginación? La imaginación une la intuición con el recuerdo, el sueño con la realidad.

A veces me preguntan por qué no voy más a menudo al Sur, y yo respondo que porque el Sur es una auténtica prueba de fuego para mí, pues, en el plano emocional, está cargado con todo el peso de mis recuerdos infantiles. En cuanto llego allí, me entran tales ganas de discutir que una visita a Columbus, mi ciudad natal, en Georgia, despierta en mí tanto amor como rebeldía. Soy incapaz de dar a mis libros otro telón de fondo que no sea el Sur, pues el Sur sigue siendo mi patria. Amo la voz de los negros, ese oscuro río. Cada vez que hago un viajecillo al Sur, siento, a través de mi propia memoria y de los artículos de los periódicos, que mi propia realidad permanece intacta.

Muchos escritores afrontan grandes dificultades a la hora de describir lugares que no son los de su infancia. Las voces provenientes de la infancia suenan más acordes. El recuerdo de los follajes –de los árboles de la infancia– es más exacto. Cuando hablo de otro lugar que no es el Sur, me siento obligada a preguntarme en qué estación se abren las flores, y qué flores son ésas. A mis personajes les cuesta mucho hablar si no son del Sur. Wolfe evocó brillantemente Brooklyn, pero aun más brillantemente el lenguaje de la gente del Sur, su cadencia, sus expresiones. En el caso de la gente del Sur, la cuestión es más espinosa, pues se trata no sólo de flores o de lenguaje, sino de una verdadera cultura que con-

forma una patria en el interior de la patria. Poco importan las opiniones políticas de un escritor del Sur, su mayor o menor grado de liberalismo: éste permanece para siempre cautivo de una extraña localización de las voces, del lenguaje, de los árboles y de la memoria.

Raros son los escritores del Sur realmente cosmopolitas. Cuando Faulkner habla de Francia o de la Royal Air Force, no me convence del todo, pero cada párrafo extraído del condado de Yoknapatawpha se gana mi convicción. Para mí, *El ruido y la furia* es, probablemente, la mejor novela norteamericana. Una obra de una autenticidad, de una grandeza y, por encima de todo, de una ternura admirables, consecuencia de la interrelación del sueño y de la realidad, y, por tanto, de una complicidad de orden divino.

Hemingway, por el contrario, es el más cosmopolita de los escritores estadounidenses. Se siente como en casa en París, en España, o en los propios Estados Unidos, a través de las historias indias de su infancia. Y eso se nota en su estilo, que es una liberación, el resultado de un bellísimo trabajo de expresión formal. Por muy hábil que sea a la hora de describir sus diferentes visiones y de ganarse la complicidad del lector, en el plano emocional Hemingway va al azar. En su obra, el estilo sirve para enmascarar muchas cosas que son de índole emocional. Si prefiero a Faulkner es porque soy más sensible a lo que me es familiar: a una escritura que me recuerda mi propia infancia, que me sirve de referencia para recuperar mi propio lenguaje. Hemingway da la impresión de servirse del lenguaje por el único placer de la escritura.

La naturaleza misma de su profesión hace del escritor un soñador, y un soñador consciente. Sin amor, sin esa intuición que nace del amor, ¿podría un ser humano ponerse en lugar de otro? El escritor debe imaginar, y la imaginación entraña humildad, amor y coraje. ¿Cómo dar vida a un personaje sin amor, y sin ese combate que va a la par del amor?

Llevo años trabajando en una novela que se llamará *El reloj sin manecillas*, y seguramente tardaré dos años más en acabarla. Me lleva mucho tiempo escribir un libro. Esta novela progresa, día tras día, hacia su puesta a punto definitiva. Siempre me ha resultado penoso este oficio. Pero siempre he sabido que no bastaba con trabajar. La penosa progresión del trabajo debe ser iluminada por una revelación, una chispa divina que le aporte equilibrio y lo ponga a punto.

Cuando le pregunté a Tennessee Williams cuál había sido el origen de *El zoo de cristal*, me dijo que la idea se le había ocurrido al observar una de esas tintineantes cortinillas de cristal, colgada en la puerta de uno de los feligreses de su abuelo. Así nació lo que él denomina una «obra-recuerdo». Cómo y por qué la imagen de esa cortinilla de cristal

se fundió con sus recuerdos infantiles es algo que Tennessee y yo seguimos sin comprender. Pero es que no resulta nada fácil descifrar el inconsciente.

En cualquiera de las artes, ¿dónde y cómo se origina la creación? Como ya he dicho, Tennessee escribió *El zoo de cristal* abordándola como una «obra-recuerdo». De modo parejo, a los diecisiete años, yo escribí «Wunderkind», que es también un recuerdo, aunque no en toda su realidad; más bien se trata de un bosquejo de recuerdo. La protagonista es una joven estudiante de música. En ningún momento hablé de mi verdadera profesora de música; hablé, más bien, de la música que habíamos estudiado juntas. Pensé que era algo más cierto, pues la imaginación siempre es más auténtica que la realidad.

El apasionado amor individual (el viejo amor de Tristán e Isolda, el amor de Eros) tiene menos valor que el amor de Dios, que la amistad (el amor de Agape, dios griego de los banquetes, dios del amor fraternal), que el amor del ser humano. Eso fue lo que intenté demostrar en *La balada del café triste*, por medio del extraño amor de Miss Amelia por su primo Lymon, el pequeño jorobado.

La personalidad de un escritor es lo que da fuerza a su trabajo, pero también su país de origen. A veces me pregunto si la denominada «escuela gótica» de los escritores del Sur, que inscribe en el mismo plano lo grotesco y lo sublime, no es, ante todo, consecuencia de la pobreza de la vida en el Sur. En mi infancia, el Sur era una sociedad prácticamente feudal. Pero el problema racial hace aún más compleja la sociedad del Sur con respecto a la sociedad rusa. Mucha de la gente pobre que vive en el Sur tan sólo se enorgullece de una cosa: de ser blanca. Y cuando el orgullo personal se ve tan tristemente envilecido, ¿cómo puede alguien aprender a amar? Pues el amor es el motor principal de toda buena literatura. Amor, pasión, compasión, estrechamente vinculados.

En cualquier tipo de comunicación, una cosa no tiene por qué significar lo mismo para dos seres diferentes. Pero la escritura es, esencialmente, comunicación; y la comunicación es el único camino que conduce al amor; al amor, la conciencia, la naturaleza, Dios, el sueño. En mi caso, cuanto más avanzo en mi obra más me siento impulsada a leer a aquellos que amo, y mejor consigo descifrar el sueño de Dios y su lógica, cosa que es, a todas luces, una complicidad de índole divina.

Esquire, diciembre de 1959.

Bibliografía cronológica de Carson McCullers

I. OBRAS PUBLICADAS

The Heart Is a Lonely Hunter, Houghton Mifflin, Boston, 1940; Cresset, Londres, 1943. Versión en castellano: *El corazón es un cazador solitario*, traducción de R. M. Bassols, Seix Barral, Barcelona, n. ed. 1989.

Reflections in a Golden Eye, Houghton Mifflin, Boston, 1941; Cresset, Londres, 1942. Versiones en castellano: *Reflejos en un ojo dorado*, traducción de Jaime Silva, Bruguera, Barcelona, 1982. *Ídem*, traducción de María Campuzano, Seix Barral, Barcelona, n. ed. 1988.

The Member of the Wedding, Houghton Mifflin, Boston, 1946; Cresset, Londres, 1947. Versiones en castellano: *Frankie y la boda*, traducción de Jaime Silva, Bruguera, Barcelona, 1982. *Ídem*, traducción de María Campuzano, Seix Barral, Barcelona, n. ed. 1988.

The Member of the Wedding (teatro), New Directions, Nueva York, 1951.

The Ballad of the Sad Café. The Novels and Stories of Carson McCullers, Houghton Mifflin, Boston, 1951. El volumen comprende: «The Ballad of the Sad Café»; «Wunderkind»; «The Jockey»; «Madame Zilensky and the King of Finland»; «The Sojourner»; «A Domestic Dilemma»; «A Tree. A Rock. A Cloud»; *The Heart Is a Lonely Hunter; Reflections in a Golden Eye; The Member of the Wedding*. Edición inglesa idéntica, salvo *The Heart Is a Lonely Hunter*, titulada *The Shorter Novels and Stories of Carson McCullers*, Cresset, Londres, 1952.

The Ballad of the Sad Café and Collected Short Stories, Houghton Mifflin, Boston, 1952 y 1955. El volumen comprende: «The Ballad of the Sad Café»; «Wunderkind»; «The Jockey»; «Madame Zilensky and the King of Finland»; «The Sojourner»; «A Domestic Dilemma»; «A Tree. A Rock. A Cloud»; «The Haunted Boy» (incluido en la edición de 1955). Versión en castellano: *La balada del café triste y otros relatos*, traducción de María Campuzano, Seix Barral, Barcelona, 1958. Versiones

que sólo incluyen la novela corta: *La balada del café triste*, traducción de Juan Antonio Masoliver, Bruguera, Barcelona, 1982. *La balada del café triste*, traducción de María Campuzano, Seix Barral, Barcelona, n. ed. 1987. Existe además otra edición, traducida también por María Campuzano, que incluye: *La balada del café triste, Reflejos en un ojo dorado* y *Frankie y la boda*, Mundo actual de Ediciones, Barcelona, 1984.

The Square Root of Wonderful (teatro), Houghton Mifflin, Boston, 1958; Cresset, Londres, 1958.

Collected Short Stories and the Novel «The Ballad of the Sad Café», Houghton Mifflin, Boston, 1961. El volumen comprende: «The Haunted Boy»; «Wunderkind»; «The Jockey»; «Madame Zilensky and the King of Finland»; «The Sojourner»; «A Domestic Dilemma»; «A Tree. A Rock. A Cloud»; *The Ballad of the Sad Café* (reeditado después bajo el título *The Ballad of the Sad Café and Collected Short Stories*).

Clock Without Hands, Houghton Mifflin, Boston, 1961; Cresset, Londres, 1961. Versiones en castellano: *El reloj sin manecillas*, traducción de Vida Ozores, Seix Barral, Barcelona, 1963. *Ídem*, traducción de Mariano Antolín Rato, Bruguera, Barcelona, 1984.

The Ballad of the Sad Café (teatro). Adaptación de Edward Albee, Jonathan Cape, Londres, 1965.

Sweet as a Pickle and Clean as a Pig. Poemas para niños, ilustrados por Rolf Gerard, Hougthon Mifflin, Boston, 1964; Jonathan Cape, Londres, 1965.

The Mortgaged Heart. Edición establecida e introducción de Margarita G. Smith, Houghton Mifflin, Boston, 1971; Barrie & Jenkins, Londres, 1972. Volumen póstumo. Relatos: «Sucker»; «Court in the West Eighties»; «Poldi»; «Breath from the Sky»; «The Orphanage»; «Instant of the Hour After»; «Like that»; «Wunderkind»; «The Aliens»; «Untitled Piece»; «Author's Outline of "The Mute"»; «Correspondence»; «Art and Mr. Mahoney»; «The Haunted Boy»; «Who Has Seen the Wind?». Ensayos: «Look Homeward, Americans»; «Nigth Watch Over Freedom»; «Broklyn Is My Neighborhood»; «We Carried Our Banners. We were Pacifist Too»; «Our Heads Are Bowed»; «Home For Christmas»; «The Discovery of Christmas»; «A Hospital Christmas Eve»; «How I Began to Write»; «The Russian Realist and Southern Literature»; «Loneliness... An American Malady»; «The Vision Shared»; «Isak Dinesen: Winter Tales»; «Isak Dinesen: in Praise of Radiance»; «The Flowering Dream: Notes on Writing». Poemas: «The Mortgaged Heart»; «When We Are Lost»; «The Dual Angel: A Meditation on Origin and Choice [extenso poema filosófico, compuesto de cinco partes: «Incantation to Lucifer»; «Hymen, O Hymen»; «Love and The Rind of Time»; «The Dual Angel»; «Father, Upon Thy Image We Are Spanned"]»; «Stone Is Not Stone» (versión retocada de «The Twisted Trinity"); «Saraband»; «The March».

Collected Stories of Carson McCullers (incluye *The Member of the Wed-*

ding y *The Ballad of the Sad Café*). Introducción de Virginia Spencer Carr, Houghton Mifflin, Boston, 1987. El volumen incluye todos los relatos publicados hasta entonces, salvo «The March».

II. DISCOGRAFÍA

«Carson McCullers Reads from *The Member of the Wedding* and Others Works», ed. Jean Stein van den Heuvel, 1958. MGM (E3619 ARC).

III. ADAPTACIONES TELEVISADAS

The Invisible Wall, adaptación del relato «The Sojourner». En directo desde el Ford Theatre «Omnibus», 27 de diciembre de 1953.
«The Sojourner». NBC Television, 25 de mayo de 1964.

IV. FILMOGRAFÍA

The Member of the Wedding, de Fred Zinneman. Con Julie Harris, Ethel Waters y Brandon De Wilde, 1950.
Reflections in a Golden Eye, de John Huston. Con Elizabeth Taylor, Marlon Brando y Brian Keith, 1967.
The Heart is a Lonely Hunter, de Robert Ellis Millers. Con Alan Arkin, Sandra Locke y Stacy Keach, 1968.
Une pierre, un arbre, un nuage, de Christine Van de Putte. Con Rufus, 1981.
The Ballad of the Sad Café, de Simon Callow. Con Vanessa Redgrave, Keith Carradine, Cork Hubbert y Rod Steiger, 1991.

Obras, estudios y artículos sobre Carson McCullers

I. BIBLIOGRAFÍAS

–*Carson McCullers, 1940-1956: A Selected Checklist*, de Stanley Stewart, en *Bulletin of Bibliography*, número 22, enero-abril de 1959.

–*Carson McCullers: 1956-1964: A Selected Checklist*, de Robert S. Phillips, en *Bulletin of Bibliography*, número 24 septiembre-diciembre de 1964.

–*Articles on American Literature 1950-1967*, de Lewis Leary, Duke University Press, 1970.

–*Articles on Twentieth Century Literature: An Annotated Bibliography, 1954 to 1970*, de David E. Pownall, Hofstra University Library, 1976.

–*Carson McCullers. A Descriptive Listing and Annotated Bibliography of Criticism*, de Adrian Shapiro, Jackson R. Bryer y Kathleen Field, Garland Publications, Nueva York, 1980.

II. ENSAYOS BIOGRÁFICOS

–«This Book». Introduction to Carson McCuller' *Reflections in a Golden Eye*, de Tennessee Williams, en *Reflections in a Golden Eye*, New Directions, Nueva York, 1950.

–*Carson McCullers, her Life and Work*, de Oliver Wendell Evans, P. Owen, Londres, 1965. Reeditado y actualizado bajo el título: *The Ballad of Carson McCullers*, Coward McCann, Nueva York, 1966.

–*Carson McCullers*, de Lawrence Graver, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1969.

–*Carson McCullers*, de Dale Edmonds, Steck-Vaughn, Austin, 1969.

–*Carson McCullers*, de Richard M. Cook, Ungar Publishing Co., Nueva York, 1975.

–*The Lonely Hunter*, de Virginia Spencer Carr, Doubleday & Co, Nueva York, 1975; Carrol & Graf Publishers, 1985 y 1989.

–*Katherine Anne Porter and Carson McCullers, a Reference Guide*, de Robert F. Kiernan, G. K. Hall, Boston, 1976.

–*Retour à Nayack. À la recherche de Carson McCullers*, de Jacques Tournier. Le Seuil, París, 1979.

–*Carson McCullers*, de Margaret B. McDowell, Twaine Publishers, Nueva York, 1980.

–*Sacred Groves and Ravaged Gardens: The Fictions of Eudora Welty, Carson McCullers and Flannery O'Connor*, de Louise Westling, University of Georgia Press, Athens, 1985.

–*Carson McCullers, qui êtes vous?*, de Jacques Tournier, La Manufacture, Lyon, 1986.

–*Understanding Carson McCullers*, de Virginia Spencer Carr, University of South Carolina Press, 1989.

–*À la recherche de Carson McCullers. Retour à Nayack*, de Jacques Tournier, nueva edición enteramente rehecha, Éditions Complexe, Bruselas, 1990.

Índice onomástico

Por afán de claridad, las alusiones a James Reeves McCullers han sido eliminadas de este índice.

A

Adams, John Vincent, 55-56, 59-60, 66, 147-148
Addams, Charles, 92
Agnew, Spiro, 100
Albee, Edward, 298-299, 310, 312, 314-315
Algren, Nelson, 56
«Americanos: observad vuestro país» («Look Homeward, Americans»), 86
Ames, Elizabeth, 97-99, 103, 106, 110, 150-151, 155, 164, 199, 255-256
Amis, Kingsley, 312
«Amor no es el juguete del tiempo, El» («Love's Not Time Fool»), 112
Anderson, Maxwell, 128
Anderson, Sherwood, 56
«Ángel doble, El: meditación sobre el origen y la opción»: (The Dual Angel: A Meditation on Origin and Choice», 219, 225
Aragon, Louis, 19, 302
Arvin, Newton, 103, 106, 119, 164, 258
Ashley, Robert, 311
«Así» («Like That»), 56
Astre, Georges-Albert, 179
Atkinson, Brooks, 204, 269
Auden, Wystan Hugh, 76, 84, 139, 225, 313, 332
Austen, Jane, 107

B

Bach, Johann Sebastian, 38, 48, 61, 66, 134, 144, 167, 242, 332
Balada del café triste, La (*The Ballad of the Sad Café*), 29, 80-81, 91, 97, 100, 117, 151, 183, 214-217, 235, 253-254, 259, 262, 283-284, 286, 296, 298-299, 305, 307, 310, 312-316, 319
Balliett, Whitney, 302
Bancou, Marielle, 12, 289-291, 314, 319, 326, 334
Barnes, Djuna, 97-98, 107
Barnes, Howard, 205
Bates Chatfield, Sylvia, 54-56, 67, 69, 214
Baudelaire, Charles, 197, 281
Bay, André, 9, 172, 174, 225, 228, 287-289
Baxter, Anne, 267
Beach, Sylvia, 182
Beaton, Cecil, 314
Beauvoir, Simone de, 11, 95, 173
Beckett, Samuel, 278
Berlioz, Hector, 313
Bernhardt, Sarah, 323-324

Bion, Wilfred, 278
Blixen, Karen (baronesa Isak Dinesen; Tanya), 197, 291-295
«Borrador para *EL MUDO*» («Author's Outlines of *THE MUTE*»), 68, 70
Bounine, Ivan, 56
Bowden, Chuck, 310
Bowen, Elizabeth, 161, 210
Bowles, Jane, 84, 194
Bowles, Paul, 13, 84, 194
Boyle, Kay, 56, 131, 133-134, 137, 139, 164, 173, 192
Bradley, Omar Nelson, 124
Brando, Marlon, 13, 284, 325, 332
Brecht, Bertold, 95
Breton, André, 19
Britten, Benjamin, 84
«Brooklyn es mi barrio» («Brooklyn Is My Neighborhood»), 85
Brown, John, 9, 147, 172, 174-176, 178, 211, 226-227, 239-242
Brown, John Mason, 205
Brown, Simone, 172, 227, 239-241
Bruck, Hilda, 277
Burnett, Whit, 56, 247
Burton, Richard, 322

C

Caldwell, Erskine, 56, 179
Camus, Albert, 176
Capote, Truman, 56, 103, 151-152, 164-165, 169, 172, 194, 198, 209, 225, 229-230, 241-243, 248, 252, 284, 332
Carson, Robert (Bobby), 251
Cartier-Bresson, Henri, 12, 172, 174, 311
Cartier-Bresson, Nicole, 172
Caruso, Enrico, 21-22
Cather, Willa Sibert, 54
Cazalis, Anne-Marie, 173
Céline, Louis-Ferdinand, 107
Chapman, John, 269
Chédid, Andrée, 235
Chéjov, Anton Paulovitch, 107, 195, 287
«Chico atormentado, El» («The Haunted Boy»), 247
Churchill, sir Winston Leonard Spencer, 134
Clarac, Claude-Achille, 78
Clarke, Gerald, 151-152, 164-165, 229
Clausewitz, Karl von, 116
Cleckley, doctor, 245
Clift, Montgomery (Monty), 317, 319
Clurman, Harold, 201, 208, 269, 283
Cohen, Dennis, 220, 235
Cohen, Katherine, 219-221
Colette, 262
«Cómo comencé a escribir» («How I Began to Write»), 41, 193
Connolly, Cyril, 180
Conrad, Joseph, 285
Corazón es un cazador solitario, El (*The Heart is a Lonely Hunter*), 12, 16, 25, 37, 47, 57-58, 61, 71-72, 74-76, 79-80, 89-91, 94, 99, 102, 129, 144, 147, 156-158, 172, 174, 188, 194, 202, 213, 233, 235, 252-253, 258, 261, 283, 286, 292, 296, 303-305, 313, 317, 319, 329, 331
Cornell, Katherine, 128
«Correspondencia», 100-101
Cowles, Fleur, 294
Crane, Hart, 44, 46, 86
Crawford, Cheryl, 243
«Cuando nos sentimos perdidos» («When We Are Lost»), 193
Cummings, Edward Estlin, 46

D

Dahl-Wolfe, Louise, 173
Dalí, Gala, 85
Dalí, Salvador,, 85

Dangerfield, George, 160
Dark River, The (El río oscuro), 46
Davis, Bette, 309-310
Davis, Dorothy Salisbury, 276
Davis, George, 83-84, 106, 109, 119, 151, 172, 313
De Gaulle, Charles André, 76, 129
De Sica, Vittorio, 229
De Wilde, Brandon, 202, 205, 208
De Wilde, Fritz, 202
«Descubrimiento de la Navidad, El» («The Discovery of Christmas»), 33
Dewhurst, Colleen, 315
Dews, Carlos Lee Barney, 21, 320
Diamond, David, 97, 101-103, 106, 119, 147, 217-218, 223-224, 237
Dinesen, Isak, *véase* Blixen, Karen
Dobbin, Jack, 309
Dos Passos, John, 106
Dostoievski, Fiodor Mijáilovich, 29, 39, 101-102
Duncan, Isadora, 39-40, 212
Dunn, Michael, 315

E

Edel, Leon, 256-257
Eisenhower, general Dwight David, 124, 137
Eliot, Thomas Stearns, 46, 84, 139, 283
«En casa por Navidad» («Ar Home for Christmas»), 202
Engels, Friedrich, 43, 50
Evans, Oliver, 10, 50-51, 56, 96, 106, 157, 160-161, 215, 241, 252, 305, 311, 316, 318, 320

F

Fant, comandante Joseph L., 311
Farrell, James T., 56
Faulkner, William [Billy Falkner], 19, 30, 41, 46, 56, 75, 77, 82, 90, 92, 96, 101, 162, 169, 179, 215-216, 233, 285-287, 301, 304, 310-311, 319
Feld, Rose, 74, 89
Ferguson, Otis, 91
Fields, Louise B., 48-49
Fitzgerald, Francis Scott Kay, 46, 163-164, 272, 330
Flanner, Janet, 87, 173, 182, 236-237, 241-242, 279, 288, 332
Flaubert, Gustave, 41, 95, 286, 304
Foley, Martha, 56
Frank, Ana, 231-233
Frank, Otto, 231-232
Frankie y la boda (*The Member of the Wedding*), 12, 15, 28, 45, 73, 86, 91, 93, 93, 97, 100, 104, 106, 116-117, 125, 127, 155, 157, 159, 161-164, 168, 171, 178, 184, 190-192, 199, 201, 204-208, 213-214, 217, 223, 232-233, 235, 253-254, 256, 258, 266, 269-270, 278-279, 283, 285-287, 294, 299, 304-305, 307, 313, 319, 323, 329
Freedley, George, 271
Freud, Sigmund, 96
Frost, Robert, 82
Fullilove, Jack, 230-231, 240-241, 243

G

Garbo, Greta, 77, 100, 256
Garland, Judy, 309
Garnett, David, 219, 314
Gary, Romain, 312
Gascoyne, David, 219
Gibbs, Wolcott, 205, 269
Gish, Lillian, 309
Godden, Rumer, 303
Goldman, Emma, 211
Gréco, Juliette, 173
Green, Julien, 250
Greene, Graham, 56

Gross, John, 302
Guinness, sir Alee, 285

H

Hackett, Albert, 231
Hall, Gordon Langley [Dawn Pepita Hall Simmons] (Gordan), 316
Hammerschlag, Ernst, 15-17, 245, 276-277
Hammett, Dashiell, 184
Harbor, Roslyn, 257
Hardwick, Elizabeth, 252
Harris, Julie, 201-202, 205, 208, 283, 325
Hawkins, William, 204
Hawthorne, Nathaniel, 103
Hayes, Helen, 128, 309
Hecht, Ben, 128
Heller, Joseph, 312
Hellman, Lilian, 184, 217-218, 243
Hemingway, Ernest, 169, 177, 179, 287, 330
Hicks, Granville, 103, 257, 300
Hill, Gladys, 325
Hope, William (Bill), 287-288
Hopper, Edward, 85, 333
Howard, Jane Elizabeth, 312, 314
Hughes, Catherine, 302
Hull, Helen Rose, 49
Huston, Angelica, 326
Huston, John, 13, 316, 322-327, 329-332

I

«Isak Dinesen: elogio del resplandor» («Isak Dinesen: In Praise of Radiance»), 291
Illumination and Night Glare, 22, 24, 29, 48, 277, 289, 323, 331
Illuminations Until Now, 22-23, 27
In Spite of, 323
Ives, Marion, 152

J

Jackson, Helen, 26, 40, 45
James, Henry, 139, 142-143, 256, 272, 283, 313
«Jockey, El» («The Jockey»), 100, 103
Joecker, Jean-Pierre, 81
Joffre, M y Mme Henri, 227-228, 239-240
Johnson, Greer, 184, 192
Johnson, Lyndon Baines, 328
Jones, Jennifer, 229
Joyce, James, 41, 92, 182, 208, 272, 317, 326, 329-330
Jung, Carl Gustav, 84, 278

K

Kafka, Franz, 84
Kantorowicz, Alfred, 116, 119, 134
Kapp, Isa, 161
Karl, Frederick, 310-311
Kazin, Alfred, 80, 117
Keathley, George, 267
Keith, Brian, 325
Kennedy, John Fitzgerald, 298, 319
Kierce, Alice, 27, 38
Kierkegaard, Sören, 84
Koch, Isle, 201
Kramer, Stanley, 127, 214
Kronenberger, Louis, 270

L

Lalou, René, 157, 178
Lantz, Robert, 10, 280, 299, 322-323, 331
Lasky, Floria, 10, 12, 155, 224, 251, 266, 270, 280

Lawrence, David Herbert, 44, 46, 96, 216
Lawrence, Thomas Edward, 160
Lê, Linda, 53, 104
Lee, Gypsy Rose, 84, 86, 282, 332
Lehmann, Rosamond Nina, 211, 219
Leighton, Margaret, 309-310
Lenya, Lotte, 84
Lewis, Sinclair, 194
Lieber, Maxim, 72
Lincoln, Abraham, 195
Linscott, Robert, 83, 151-152
Liszt, Franz, 38
«Los libros que recuerdo» («Books I Remember»), 39, 96
Lucille, 31-32

M

McArthur, Charles, 128
McCullers, James Reeves (padre de Reeves), 51
McCullers, Jessie, 51, 69, 73, 121
McCullers, Marguerite (hermana de Reeves), 69
McDowell, Margaret B., 91, 305-306
McElroy, doctor, 322
McEwan, Geraldine, 266
McGill, Ralph, 250
«Madame Zilensky y el rey de Finlandia» (Madame Zilensky and the King of Finland»), 100
Magnani, Anna, 211, 237, 283-284
Mahler, Gustav, 107
Mailer, Norman, 56
Malraux, André, 176
Mann, Erika, 76, 79, 84, 105, 177
Mann, Golo, 84
Mann, Klaus, 3, 76-78, 83-85, 101, 105, 107, 176-177, 199
Mann, Theodore, 323
Mann, Thomas, 76, 78, 313
Mansfield, Katherine, 28-29
Marcel, Gabriel, 287
March, William, 56, 69
Marks, Robert y Hilda, 264
Marre, Albert, 267, 271
Marsh, Frederick T., 89
Marshall, general George, 92
Martin, Jean, 303
Martin du Gard, Roger, 78
Marx, Karl, 43, 50
Massee, Jordan (Boots), 182, 197-199, 212-213, 247, 264, 299, 309, 312
Massey, Ethlyn, 148
Match, Richard, 161
Maupassant, Guy de, 216
Mayer, William, 146, 191, 201, 204
Meltzer, Robert, 128-129
Mendelssohn-Bartholdy, Félix, 142
Menuhin, Yehudi, 142
The Member of the Wedding véase Frankie y la boda
Mercer, Mary, 10, 12, 15-17, 144, 244-245, 276-282, 284-285, 289-291, 296-300, 310, 312, 314, 316, 318-319, 321-322, 324, 326, 329, 331, 334-337
Meredith, Burgess, 128
Merlo, Frank, 193, 228, 262
Micha, René, 255
Miller, Arthur, 9, 293-296
Miller, Henry, 107
Mistral, Gabriela, 257-258
Mitchell, Margaret, 301
Mohrt, Michel, 163
Montgomery, mariscal Bernard Law, 124
Monroe, Marilyn, 293-295
Moravia, Alberto, 180, 225
More, Thomas, 56
The Mortgaged Heart (El corazón hipotecado), 33, 46, 63, 87, 160, 252, 262, 295, 320
Mozart, Wolfgang Amadeus, 38, 193, 198, 201
Murray, Natalia Danesi, 245
Murray, Teddy, 335

Myers, Robert, 80, 190, 243, 246

N

Nathan, George Jean, 206
Newberry, Edward, 254
Newhouse, Edward, 99-100
Nietzsche, Friedrich, 42, 208
Nijinsky, Vatslav Fomitch, 282
Nin, Anaïs, 82, 98, 109-110
«Noche de vigilia por la libertad» («Night Watch Over Freedom»), 88
«Nosotros enarbolamos nuestras pancartas. También nosotros éramos pacifistas» («We Carried Our Banners...»), 101

O

O'Connor, Flannery, 253, 275-276, 304
O'Connor, Frank, 56
O'Faolain, Sean, 56
O'Neill, Eugene, 42, 286
Opel, baronesa Margot von, 83, 88
Oppenheimer, Robert, 282
Oswald, Lee Harvey, 319

P

Paine, Thomas, 195
«Patio de la calle Ochenta, El» («Court in the West Eighties»), 49, 72-73
Peacock, Edwin, 43-44, 49-51, 53, 61, 70, 74, 93, 115, 121, 123, 142, 144, 176, 193, 196, 199, 249-250, 254, 316
Phipps, Elliot, 316
Piaf, Edith, 177
Picasso, Pablo, 92
«Piedra ya no es la piedra, La» («Stone Is Not Stone»), 252
Pirandello, Luigi, 56
Poe, Edgar Allan, 208
«Poldi», 54
Poor, Henry Varnum, 128, 134, 144, 146, 220
Porter, Katherine Anne, 46, 80, 98-99, 165
Powys, John Cowper, 216
Prive, Francis, 240, 247
Pritchett, V. S., 216, 314
Prokosh, Frederick, 56
Proust, Marcel, 49, 138, 143, 150, 161, 208, 264

Q

«¿Quién ha visto el viento?» («Who Has Seen the Wind?»), 262
Quintero, José, 267

R

Rabelais, François, 29
Rachmaninov, Sergheï Vassilievitch, 43, 250
Radiguet, Raymond, 262
Rainer, Louise, 134
«Realistas rusos y la literatura del Sur, Los» («The Russian Realists and Southern Literature»), 101
Reed, Carol, 283
Reed, Rex, 307, 327
Reeder, Ida, 258, 264-265, 277, 295, 317, 320, 325, 327-329
Reflejos en un ojo dorado (*Reflections in a Golden Eye*), 44, 72, 82, 84, 88-96, 105, 158-160, 162, 172, 174-175, 199-200, 255, 261, 283, 304-305, 316, 323-325, 329, 331-332
Reloj sin manecillas, El (*Clock Without Hands*), 16, 159, 198, 210, 223, 234-235, 254, 257, 259, 279, 296, 298-307, 309

«Residente, El» («The Sojourner»), 183
Richardson, sir Ralph, 285
Rodgers, Mary, 323, 329
Rodríguez, Pancho, 166-167
Rosenberger, Coleman, 215
Roosevelt, Eleanor, 310
Rougemont, Denis de, 84
Roy, Claude, 84
Ruby, Jack, 319
Rudder, James Earl, 124
Rukeyser, Muriel, 97, 103
Rutherford, Margaret, 316
Rutherford, Marjorie, 315
Ryan, Thomas (Tommy), 319

S

Sagan, Fraçoise, 259-262
Saint Subber, Arnold, 259, 266, 268
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 164
Salinger, Jérôme David, 56
Sarotte, Georges-Michel, 169, 177
Saroyan, William, 56
Sarton, Mary, 74
Sartre, Jean-Paul, 95, 173, 176
Sassoon, Siegfried, 162
Satie, Erik, 256
Savage, D.S., 161
Scarborough, Dorothy, 49
Schneider, Alan, 315
Schubert, Franz, 167
Schwarzenbach, Annemarie Clarac, 77-80, 82-85, 88, 105-107, 176-177, 199, 281, 316, 318-319, 335
Selznick, David O., 229-230, 232
Shakespeare, William, 42, 112
Sharp, William, 71
Sheriff, Valentine, 231, 240
Silone, Ignazio, 56
Sitwell, Edith, 13, 212-214, 218-219, 296, 314
Smith, Lamar, 20-21, 23-28, 31-32, 34, 36, 40, 42, 44-47, 50, 61-62, 69, 74, 93, 114, 118, 127, 334
Smith, Lamar Jr, 21, 26, 31-33, 41-42, 69, 169, 265
Smith, Lillian, 242, 250
Smith, Margarita Gachet (Rita), 10, 20, 22, 26, 33, 41-42, 69, 87, 127, 135, 151-152, 159, 172, 234, 244, 246, 251-252, 254, 265, 295, 309
Smith, Marguerite [Waters] (Bebe), 17, 19-24, 26-28, 31-32, 35-36, 38, 40, 42, 44, 46-51, 61, 69, 71-74, 87, 93, 96, 110, 114, 116, 123, 127, 135, 138-139, 172, 182-183, 187, 192, 196-198, 200, 203-204, 211, 218-219, 229, 239, 244, 247, 251, 257-259, 261, 264-266, 268, 275, 326-327, 332, 334
Smith, mayor Simeon, 311
Snelling, Paula, 244-245
Snow, Carmel, 172
«La soledad: una enfermedad americana» («Loneliness, an American Malady»), 202
Spencer Carr, Virginia, 10-11, 13, 26, 44, 72, 77, 79, 87, 93, 98, 166-167, 170, 173, 184, 189, 197, 210, 217, 224, 236, 241, 244, 246, 251, 253-254, 258, 277, 294, 312, 315-316, 333, 335
Square Root of Wonderful, The (La raíz cuadrada de lo maravilloso), 62, 144, 171, 189, 248, 257, 262, 264, 267-273, 286, 290, 314
Stark, Ray, 324-325
Stein, Gertrude, 56, 162
Steinbeck, John, 179
Stevens, Wallace, 46
Stevenson, Adlai, 298
Strick, Joseph, 329
Stuart, Jesse, 56
«Sucker», 42, 72
«Sueño floreciente, El: Notas sobre la escritura» («The Flowe-

ring Dream: Notes on Writing»), 57, 90, 280, 286, 297, 320
Sweet as a Pickle, Clean as a Pig, 322
Swift, Jonathan, 285

T

Talleyrand, Charles Maurice de, 85
Taylor, Elizabeth, 13, 322, 325
Thomas, Dylan, 272
Thoreau, Henry David, 169
Thurman, Judith, 292
Tolstói, Leon, 29, 101-102, 195
Tournier, Jacques, 11-12, 93-95, 147-148, 236, 238
«Transcription of Meditations during Analysis», 280
Trilling, Diana, 161
Truman, Harry, 194-195, 198
Trussell, Ray, 277, 298
Tucker, coronel A.S.J., 250
Tucker, Gin, 38, 94
Tucker, Mary, 38-39, 41, 43, 45, 73, 92, 94, 159, 209, 250, 298, 310
Tuohy, Frank, 312
Twain, Mark, 161
«Twisted Trinity, the», 101, 105
«Un problema familiar» («A Domestic Dilemma»), 214, 217
«Un instante de la hora siguiente» («Instant of the Hour After»), 55, 67, 214
«Un árbol. Una piedra. Una nube» («A Tree. A Rock. A Cloud»), 106-107

U

Untermeyer, Louis, 82, 88
«Untitled article on Georgia», 249

V

Van Druten, John, 206, 208
Van Etten, doctor, 204
Van Gogh, Vincent, 282
Vermeer, lugarteniente Dutch, 124-125, 128
Vidal, Gore, 100, 225, 252, 303
«Visión compartida, La» («The Vision Shared»), 207
Von Braun, 282

W

Wagner, Cosima, 208
Walden, Robert, 254-255, 257, 259
Waters, Charles, 20
Waters, Elam, 37
Waters, Ethel, 201, 205, 208, 283
Waters, Helen, 22
Waters, Lula Caroline (*Mommy*), 20-24, 46
Waters, Martha Elba (Mattie, Mat, Leih), 23-25
Watkins, Ann, 171, 182
Weales, Gerald, 209
Webb, Constance, 181
Wechsler, señor, 84, 282
Weill, Kurt, 84
Welles, Orson, 283
Welty, Eudora, 77, 82, 98, 197, 210, 251-252
Wescott, Glenway, 294
Westmoreland, general William C., 310
Whitman, Walt, 44, 85, 259
Whitney, Isabel Lydia, 316
Wilder, Thornton, 98, 297-298
Williams, Rose, 196
Williams, Tennessee, 10, 16-17, 46, 56, 72-73, 86, 92, 166-167, 169-171, 190, 192-194, 196, 198-202, 211-212, 214, 228, 230, 237-238, 246, 252, 254, 259-262, 272-273, 277, 294, 299, 301, 304, 309-310, 316, 318, 333

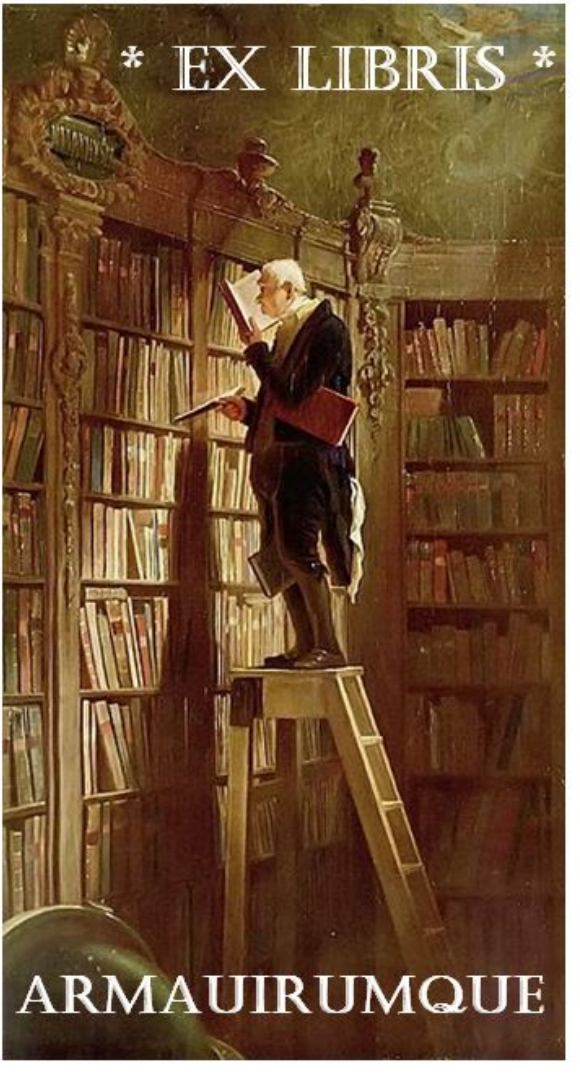
Wilson, Edmund, 162-164, 170
Winn, John T. Jr., 60, 69
Wolfe, Thomas, 29, 86, 161, 272
Wood, Audrey, 288
Woodruff, Kathleen, 60
Wright, Richard, 56, 75, 84, 109-110, 173, 181-181
«Wunderkind», 56, 86

Y

Yeats, William Butler, 107, 283

Z

Zeigler, John, 43, 196, 316
Zinneman, Fred, 223-224, 232



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9
MARY 15
1. COLUMBUS, GEORGIA-1917 19
2. «YO TENÍA DIECIOCHO AÑOS Y ÉL ERA MI PRIMER AMOR 35
3. EL NACIMIENTO DE CARSON MCCULLERS 59
4. UNA ESPOSA DE GUERRA 109
5. FRANKIE «LA EUROPEA» 155
6. QUINIENTOS DÍAS EN BROADWAY 187
7. «TOMORROW I'M GOING WEST» 223
8. ALGO DE TENNESSEE 249
9. LA ÚLTIMA REBELIÓN 275
10. «EL ARDUO DESEO DE SEGUIR» 309
«CARSON NO TENÍA EDAD» 333
AGRADECIMIENTOS 337
NOTAS 339
BIBLIOGRAFÍA 369
OBRAS, ESTUDIOS Y ARTÍCULOS SOBRE CARSON MCCULLERS 373
ÍNDICE ONOMÁSTICO 375